المكتبة الثقافية

٦١

التصوير الإسلامى
ومدارسه

الدكتور جمال محمد محرز

وزارة
الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة
المصرية
العامة
للتأليف والترجمة
والطباعة والنشر

١٠ مايو ١٩٦٢

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة .
- تيسر لكل قارىء ان يقيم فى بيته مكتبة جامعة تحوى جميع الوان المعرفة باقلام أساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر .فى اوله وفى منتصفه

الكتاب القادم

الميكروبات والحياة

للدكتور عبد المحسن صالح

أول يونية ١٩٦٢

دار القلم بالقاهرة

الثمن ٢ ص

المكتبة الثقافية
٦١

التصوير الإسلامى
ومدارسه

الدكتور جمال محمد محرز

وزارة
الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة
المصرية
العامة
للتأليف والترجمة
والطباعة والنشر

١٥ مايو ١٩٦٢

الناشر

دار القلم

١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

المقدمـــة

تمكن المسلمون فى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك من توسيع أملاكهم ونشر سلطانهم على رقعة شاسعة من بلاد العالم القديم ، ذلك أنهم استطاعوا أن يمدوا حدودهم إلى بلاد الصين شرقاً والمحيط الأطلسى غرباً ، وأسسوا امبراطورية من أكبر الامبراطوريات فى العالم .

واشتملت الامبراطورية الإسلامية على أقطار ودول كانت لها حضارات ، وازدهرت بها فنون كان أهمها جميعاً الفن الساسانى والفن البيزنطى اللذين اعتمد عليهما المسلمون بصفة خاصة فى تنشئة الفن الإسلامى .

وقدر لهذا الفن أن يزدهر فى مختلف بلاد العالم الإسلامى وأن تسود فى منتجاتها الفنية روح واحدة وأساليب وعناصر زخرفية متقاربة متشابهة ، غير أن هذا لم يمنع أن تنفرد منتجات كل بلد بصفات خاصة بها لا تتوفر فى منتجات البلاد الأخرى ؛

ولهذا وجدت الطرز الفنية الإسلامية المختلفة التى نشاهد صفاتها ومميزاتها فى مختلف العمائر والمنتجات الفنية .

وكان الرسم والتصوير من الميادين الهامة التى أقبل عليها المسلمون لتزيين الجدران أو لتحلية صفحات المخطوطات . وكما وجدت الطرز الفنية، كذلك وجدت مدارس فى التصوير الإسلامى وهى أربع مدارس رئيسية: المدرسة العربية، والإيرانية، والهندية المغولية، والتركية العثمانية .

وقد اقتصرنا فى دراستنا هنا على تصوير المخطوطات دون الرسوم الجدارية التى لم نذكر منها إلا أمثلة قليلة لنسد بها بعض فراغات فى العصور التاريخية التى لم يصل إلينا منها صور .

وإتماما للفائدة ألحقنا بهذه الدراسة قسما آخر يتحدث عن بعض صفات التصوير الإسلامى عامة أو مميزاته بمعنى آخر ، وكذلك عن نوع هام من نشاط المصورين المسلمين ألا وهو الرسوم الشخصية .

الإسلام والتصوير

حرص النبى صلى الله عليه وسلم أن يجنب المسلمين مواضع الزلل ، وأن يبعد عنهم الشبهات حماية لهم من أن تزيغ عقيدتهم ، وصونا مما قد يوقعهم فى الشرك بالله .

وكانت الصور والتماثيل من الأسباب التى أدت قديما إلى الشرك بالله . فيذكر لنا الكلبى فى كتابه الأصنام أن الغرض من إقامة التماثيل فى الأصل هو تبجيل الراحلين ، وتعظيم شأنهم بين قومهم ، غير أن الناس نسوا ذلك الغرض بمضى الزمن وتقادم العهد . فاتخذوها آلهة يعبدونها من دون الله .

لذلك نرى النبى يبين للمسلمين أحكام الدين فى هذه الصور ، خاصة وأن القرآن الكريم قد خلا من ذلك ؛ لأن لفظ الأنصاب الوارد فى الآية الكريمة :

« يأيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » . قصد به الأحجار الكبيرة والأصنام .

ومن الملاحظ أن الفقهاء اختلفوا فيما بينهم عند تفسيرهم

لموقف الإسلام من التصوير ، وكذلك علماء الآثار الإسلامية ، وتضاربت أقوالهم ، وانقسموا شيعاً وأحزاباً كل ينادى برأى يخالف رأى الآخر : ففريق منهم قال بتحريم التصوير ، وآخر رأى أن الأمر لا يعدو مجرد كراهية ، وثمة فريق ثالث ذهب إلى إباحة التصوير فى الإسلام . وجهد كل فريق فى إيراد الحجج التى تؤيد وجهة نظره والإتيان بالأدلة التى تدعمها .

ولا يسمح لنا المقام هنا باستعراض كل هذه الآراء ، وفحص مختلف الحجج ومناقشة البراهين ، وحسبنا أن نكتفى بذكر أحاديث الرسول فى هذا الشأن ، وهى المصدر الثانى من مصادر التشريع الإسلامى بعد القرآن الكريم . لنرى ماذا تقول :

اختلفت الأحاديث فيما بينها ، ويمكننا أن نقسمها إلى مجموعات ثلاث بحسب ما يمكن أن تدل عليه من أحكام .

فمن أحاديث المجموعة الأولى : « إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، « إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم » .

فهذه وأمثالها توحى بالتحريم لما توعدت به المصورين من العذاب الشديد فى الآخرة .

وإذا كان هذا هو موقف المجموعة الأولى . فإن أحاديث

المجموعة الثانية قد خففت من الأمر بعض الشيء ، فأباحت الرسم على أن يكون فى أشياء ممتهنة . كأن يكون فى سجادة توطأ بالأقدام أو وسادة يتكأ عليها ، كما تدلنا على ذلك الأحاديث الآتيـــة :

عن عائشة قالت : « قدم رسول الله من سفر وقد سترت بقرام لى على سهوة لى فيها تماثيل فلما رآه رسول الله هتكه، وقال : أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله . . قالت فجعلناه وسادة أو وسادتين » . ومنها : حدثنا قتيبة حدثنا الليث عن بكير عن بسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبى طلحة صاحب رسول الله قال : إن رسول الله قال :

«إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه الصورة، قال بسر : ثم اشتكى زيد فعدناه فإذا على بابه ستر فيه صورة ، فقلت لعبد الله ربيب ميمونه زوج النبى : ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول ؟ فقال عبد الله : ألم تسمعه حين قال إلا رقما فى ثوب » .

أما المجموعة الثالثة فقد سمحت برسم مالا روح له كالشجر والجبال وما أشبه. فيروى عن ابن عباس أن جاءه رجل فقال : إنى أصور هذه التصاوير فأفتنى فيها . . فقال : سمعت رسول الله يقول : كل مصور فى النار ،يجعل بكل صورة صورها نفسا تعذبه

فى جهنم . فإن كنت لا بد فاعلا فاجعل الشجر ومالا نفس له .

فاختلاف الأحاديث فى شأن التصوير ، وسكوت القرآن هو الذى يدعونا إلى القول بكراهية التصوير فى الإسلام ، وفى رأينا أن النبي قد رمى من وراء ذلك إلى حماية المسلمين خاصة ، وأنهم حديثو عهد بالإسلام . وتوخى أن يبعد عنهم مامن شأنه أن يعود بهم إلى عبادة الأوثان ؛ ولذلك نراه يسمح بوجود الصور فى أماكن ممتهنة ينفى عنها صفة التبجيل التى قادت الناس قديماً إلى عبادة الأوثان . ولذا نجد عمر بن الخطاب يقطع الشجرة التى بايع النبي أصحابه بيعة الرضوان تحتها ؛ لأنه رأى من تعظيم المسلمين لها ما جعله يخشى أن تكون فتنة لهم على الزمان .

ومن الواضح أن موقف الإسلام قد نبع من صميم الرسالة ، وأن النبي عندما اتخذ موقفه هذا من التصوير لم يكن متأثراً باليهودية كما يريد أن يذهب بعض من تعرض لموقف الإسلام من التصوير من المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية ؛ ذلك لأن الديانة الموسوية لا تحرم صناعة التماثيل ، إنما حرمت عبادتها فقط ، ويدلنا على ذلك القرآن الكريم وآيات التوراة والآثار التى عثر عليها .

فتشير سورة سبأ إلى التماثيل التى كانت تصنع لسليمان فى الآية الكريمة :

« ويعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات . اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور » .

أما آيات التوراة فكثيرة .. نجدها فى سفر الخروج ، وسفر اللاويين ، وسفر تثنية الاشتراع . ويفهم منها جميعا أن التحريم خاص بالعبادة ، ويذكر ذلك صراحة فى بعضها مثل : « لا تصنعوا لكم أوثانا ، ولا تقيموا لكم تمثالا منحوتا أو نصبا ، ولا تجعلوا فى أرضكم حجرا مصورا لتسجدوا له ؛ لأنى أنا الرب إلهكم » .

وقد ذكر أن موسى رسم الكاروبيم فى قبة الشهادة ، وصنع حية من نحاس ، وأن سليمان زين المعبد بتماثيل وأسود .

هذا فضلا عما عثر عليه من آثار يهودية ، بعضها عبارة عن معابد بها رسوم جدارية أو فسيفساء ذات رسوم آدمية وحيوانية .

ومن هذه معبد دورا على نهر الفرات ، ويرجع إلى عام ٢٤٥ ميلادية وبه عدة نقوش حائطية ، تمثل حوادث من العهد القديم كالنبى حزقيال ، وهو فى وادى العظام راكبا حصانا . وقصة الفداء وحوادث من قصة موسى مثل العثور عليه وخروجه من مصر . . ونجد بأحد منازل دورا توقيعا لمصور يهودى .

والمعبد الثانى فى نورا « عين دوق » بالقرب من تل السلطان ، ويرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادى ، وبه فسيفساء تمثل المجموعة الفلكية ، ورسم لقصة النبي دانيال فى جب الأسد .

وثمة معبد ثالث فى مدينة جراش من القرن الرابع أو الخامس الميلادى أيضاً ، وبه فسيفساء تمثل فلك نوح والحيوانات .

وفى بيت ألفا بالقرب من بيت شان معبد يرجع إلى القرن السادس الميلادى ، ومن رسومه رسم للشمس على هيئة وجه آدمى فى عربة يجرها أربعة جياد ، ورسم آخر لقصة الفداء .

وذكر لنا بنيامين التطيلى من نافارا بأسبانيا الذى زار القسطنطينية ومصر وبلاد الجزيرة وإيران فى القرن ١٢ م أنه رأى بقرية الكفل جنوب الحلة بالعراق صورتين فى ضريح النبى حزقيال إحداهما تمثله والأخرى للملك يهوياكيم ، وقال : إنهما صورتان كبيرتا الحجم ، وأن القبر مزار لليهود من مختلف البلاد .

وقد عثر على تماثيل عديدة فى منازل اليهود فى فلسطين ومصر بجزيرة أنس الوجود . وثمة نقوش فى سراديب روما غريبة عن تقاليد الفن الرومانى ، وتدل على أنها مشتقة من مصدر شرقى

يظن أنه يهودى وقيل : إن اليهود لا يزالون يحتفظون بكتب ذات رسوم .

من هذا كله يتضح لنا بطلان القول بتحريم التصوير فى اليهودية ، وكان هذا الرأى معروفاً فى صدر الإسلام . فقد ذكر المفسرون عن أبى العاليه أن اليهودية لا تحرم التصوير ، وذلك عند تفسيرهم للآية التى سبق أن ذكرناها من سورة سبأ .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن الإسلام أثّر فى المسيحية ، فوجدت حركة كاسرى الصور وهى التى تسمى بالا أيقونية « أيكونو كلاسم » وهو المذهب الذى أحدثه ليو الثالث امبراطور بيزنطة فى القرن الثانى الهجرى — الثامن الميلادى — وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم . تلك العبادة التى كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحين . ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة ، أمر بكسر التحف الفنية الدينية ، غير أن مجمع نيقيه الذى عقد فى عام ٧٨٧ م ألغى هذا القرار .

ومهما يكن من موقف الإسلام من التصوير ، فإنه كان له أثره فى طبيعة التصوير الإسلامى ، ونلاحظ ذلك فى الأمور الآتيـــة :

١ — عدم استخدام التصوير لنشر التعاليم الدينية كالمسيحية

مثلا ، وخلو المصاحف وأثاث المساجد من الصور والرسوم .

٢ ــ الاقتصار على تزيين المؤلفات الأدبيــــة والعلمية والتاريخية بالصور التى توضح حوادثها وتشرح قصصها ، وبذلك اختفى ميدانان هامان من الميادين الفنية . . وهما فن اللوحات ، وعمل التماثيل .

٣ ــ تعرض كثير من المخطوطات المصورة للتشويه بنزع الصفحات المصورة فيها أو بطمس وجوه الأشخاص المرسومين فى الصور بالألوان ، أو رسم نباتات فوقها .

نشأة التصوير الإسلامي

عرف العرب التصوير قبل الإسلام ، وعرفوه فى الإسلام . أما عن معرفتهم له قبل الإسلام فهذا ما يخبرنا به الأزرق فى كتابه «فتوح مكة» إذ يذكر أن جدران الكعبة كانت مزينة برسوم، منها رسم يمثل إبراهيم يستقسم بالأزلام، وآخر يمثل مريم وفى حجرها عيسى . ونحن نعرف أن النبي عندما دخل مكة أمر بالتماثيل فحطمت وبالصور فمحيت .

أما عن استمرار الرسم بعد الإسلام ، فهذا ما تدل عليه الآثار المصورة التى وصلت إلينا كما يدلنا على معرفتهم له فى أوائل أيام الإسلام ذلك الحديث الذى يقول : « دخل أبو هريرة دارا فرأى أعلاها مصوراً بصور، قال: سمعت رسول الله يقول: ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلق ، فليخلقوا حبة وليخلقوا ذَرّةً » . من الحديث المروى عن ابن عباس السابق ذكره .

ومما يؤسف له حقاً عدم وصول أمثلة من هذا النشاط المبكر فى العصر الإسلامى أو ما قبله لنقف منه على طبيعة التصوير فى بلاد الحجاز مهبط الوحى ، وهل كان ذا طابع خاص مستقل أم كان متأثراً بما جاوره من تصوير فى إيران

والشام ، يحذو حذوهما ويسير على نهجهما ؛ ولو تيسر لنا ذلك لاستطعنا أن نعرف إلى أى حد كان اعتماد العرب على أنفسهم فى تنشئة التصوير الإسلامى ، وإلى أى مدى كان الاقتباس من التصوير الساسانى والبيزنطى .

ومع ذلك فإن أقدم ما وصل إلينا من رسوم إسلامية مبكرة، يدل على أن العرب اعتمدوا اعتماداً كليا على الحضارات السابقة ، وعلى الفنانين من أهل البلاد المفتوحة ، فما وصل إلينا من بلد ما ليس إلا نموذجاً واستمراراً لما كان سائداً فيه قبل الفتح الإسلامى ، ولذا نشاهد إنتاج العراق وإيران شديد الصلة بالتصوير الساسانى ؛ وما هو بالشام مثال للتصوير الهلينستى والبيزنطى ، وما عثر عليه فى مصر وثيق الارتباط بالتصوير القبطى وهكذا . فلو كان للعرب أسلوب خاص بهم وتقاليد فنية مغايرة لظهر أثرها فى هذه الرسوم المبكرة ، ولاستطاعوا أن يلقنوها للفنانين من أهل هذه البلاد التى خضعت لسلطانهم .

وأهم الفنون التى كانت موجودة فى تلك الرقعة الشاسعة التى كانت تتكون منها الامبراطوية الإسلامية هو الفن الساسانى والبيزنطى ، وعن هذين الفنين أخذ العرب والمسلمون بعض الأساليب واستعاروا بعض العناصر ومزجوا بينها وأخضعوها

لتوجيهات جديدة و مثل لم تكن معروفه من قبل ، ومن ثم نشأ الفن الإسلامى ، وهو وإن كان فى أصوله مزيجاً من الفن الساسانى والبيزنطى إلا أن له طابعه الخاص به .

ولم يكن الاعتماد على الفنانين من أهل هذه البلاد ، سواء من اعتنق منهم الإسلام أو بقى على دينه ، هو العامل الوحيد الذى ساعد على نشأة الفن الإسلامى ، بل هناك عوامل أخرى لها قيمتها فى هذا الشأن .

ومن أهم هذه العوامل النقل والاقتباس عن آثار الفنون السابقة وتقليد ما وصل إليهم من إنتاجها ويهمنا فى هذا الصدد الرسوم الجدارية والمخطوطات .

شاهد العرب كثيراً من الآثار المصورة ، ووقع تحت أيديهم بعض المخطوطات التى زينت صفحاتها بالصور والرسوم وقد حفظت لنـا المصادر العربية بعض ذلك فها هو البحترى يصف لنا الرسوم التى كانت تزين إيوان كسرى بالمدائن فقال :

فإذا ما رأيت صورة انطا ... كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا موائل وأنوشروان ... يزجى الصفوف تحت الدرفس
فى اخضرار من اللباس على أصفـــــر يختال فى صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... فى خفوت منهم وأغماض جرس

من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيـــــاء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلى فيهم ارتيابى حتى تَتَقَرّاهُمُ يداى بلمس

ويذكر المسعودى أنه رأى مخطوطة مصورة فى حيازة أسرة فارسية نبيلة بمدينة اصطخر ، وتمثل صورها الأكاسرة عند وفاتهم، وقد ارتدى كل منهم الثياب الملكية ووضع التاج فوق رأسه. وقد رأى أبو إسحاق الفارسى المشهور بالاصطخرى مخطوطة مماثلة فى إحدى قلاع مدينة شيز شمالى فارس.

هذا وقد وصلت إلينا رسوم ترجع إلى العصر الساسانى ، منها رسم لمعركة حربية فى أحد منازل مدينة دورا ، ولعله يمثل موقعة الرّها بين هرمز وفاليريان ، ومنها كذلك رسوم أخرى فى دمغان بأفغانستان .

ومما يدخل تحت نطاق التصوير الساسانى التصوير المانوى . فقد دعا مانى مؤسس المذهب الدينى المنسوب إليه إلى تزيين الكتب بالصور وتوضيحها بالرسوم كوسيلة من وسائل نشر التعاليم الدينية .

وكان مانى نفسه من أشهر المصورين ، شاد بذكره المؤرخون، وتغنى بمهارته الشعراء وسار على منواله تلاميذه من بعده ،

والظاهر أنهم كانوا على درجة كبيرة من التقدم الفنى والإتقان، مكنتهم من استخدام الذهب والفضة فى الرسوم . إذ يروى أن الذهب والفضة سالا من كتبهم عندما أحرقت فى بغداد عام ٩٢٣م . وتذكر بعض المصادر أن كاهنا مانويا عرض على الخليفة المأمون صورة أنوشروان .

هذا عن الفن الساسانى . أما عن الفن البيزنطى فمما لا شك فيه أن العرب والمسلمين شاهدوا كثيراً من التصوير البيزنطى سواء أكان ذلك رسوما جدارية ولوحات فى كنائسهم أم مخطوطات مصورة .

ونحن نعرف أن الخلفاء أرسلوا البعوث إلى القسطنطينية والولايات البيزنطيه لجمع المخطوطات الإغريقية لترجمتها ، واشتغل بالترجمة مسلمون ومسيحيون على السواء وممن قام بترجمة الكتب فى عهد المأمون : الحجاج بن مطر وسلم صاحب بيت الحكمة وابن البطريق وحنين ابن اسحق ، واشتهر بعد عصر المأمون أبو بشر متى بن يوسف وثابت بن قرة وأبو عثمان الدمشقى .

وكان بعض هذه المخطوطات المشتملة على الصور والرسوم مصدراً من المصادر التى اعتمد عليها العرب والمسلمون .

وهذا ما تدلنا عليه الصور الإسلامية الأولى ؛ إذ يتضح

فيها التأثر بالفن الساسانى والبزنطى سواء أكانت رسوما جدارية أم صورا فى مخطوطات ، ومما يؤسف له أن أقدم المخطوطات العربية التى وصلت إلينا يرجع إلى أواخر القرن ٦ هـ — ١٢ م بالرغم من الإشارات التى تصادفنا فى المراجع العربية عن وجود مخطوطات عربية مصورة فى القرن ٢ هـ — ٨ م فنحن نعرف مثلا أن الأفشين قائد جند الخليفة المعتصم العباسى كانت عنده مخطوطات مصورة وكانت إحدى أسباب محاكمته . كما نعرف من هذه المحاكمة أن محمد بن عبد الملك الزيات أحد قضاته كانت عنده كتب مصورة منها كتاب كليلة ودمنه ، وكتاب مزدك . بل نعلم من مقدمة ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنه أنه كان مزوقا بالصور والرسوم .

فلو وصلت إلينا هذه المخطوطات المبكرة لاستطعنا أن نحدد مدى العلاقة التى كانت قائمة بين التصوير الإسلامى وبين التصوير الساسانى والبيزنطى فى ذلك الوقت المبكر ، وإلى أى حد اعتمد المسلمون على هذين الفنين فى تنشئة التصوير الإسلامى .

غير أن هذا النقص تسده الرسوم الجدارية الإسلامية ؛ فقد وصلت إلينا رسوم من القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ونجدها فى قصور خلفاء الأمويين ببادية الشام وأخرى من القرن

الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وقد عثر عليها فى قصور سامرا وفى حمام فاطمى بجهة أبى السعود .

ومن الملاحظ أن أسلوب الأولى منها يختلف اختلافا بينا عن أسلوب الأخرى ؛ إذ بينما تتأثر رسوم قصير عمره بالفن الهلينستى نجد الأخرى تسير على نهج الفن الساسانى .

وإذا كنا نرى هذه الفروق واضحة جلية فى الإنتاج المبكر ، إلا أنها لا تلبث أن تختفى بعد وقت ، وتخضع الرسوم والصور فى مختلف أنحاء العالم الإسلامى لتقاليد فنية واحدة ، ويتمثل لنا هذا بوضوح فى صور القرن السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر والثالث عشر الميلادى) ومن المعروف أن خضوع المراكز الفنية لأسلوب واحد واتباعها — على ما بينها من بعد — لتقاليد فنية واحدة راجع إلى خضوع العالم الإسلامى لحكومة واحدة ، وإلى العادة التى جرى عليها الخلفاء من استدعاء الفنانين للعمل فى مقر الخلافة وإلى سهولة الانتقال من مكان إلى آخر .

وكان هذا التشابه كبيرا جدا لدرجة يصعب معها التمييز بين إنتاج مركز فنى وآخر ، أو نسبة مخطوطات بعينها إلى مركز بالذات . ولا يستمر هذا طويلا ؛ إذ ما يكاد يحل القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) حتى تتضح الفروق بين البلاد

ويصبح من السهل التفرقة بين إنتاج البلدان بعضها وبعض ، بفضل اكتساب إنتاج كل بلد صفات مختلفة ومميزات مغايرة عن البلد الآخر ، وهذا ما نعنى به بالمدارس التصويرية .

ومدارس التصوير فى الفن الإسلامى — كما ذكرنا — أربع هى : المدرسة العربية ، والإيرانية ، والهندية المغولية ، والتركية العثمانية .



المدرسة العربية

هى تلك المدرسة التى ذاعت أساليبها ، وانتشرت مراكزها فى المنطقة العربية من العالم الإسلامى ، التى تمتد من العراق على الخليج الفارسى إلى الأندلس المطلة على المحيط الأطلسى ، والتى يربط بينها جميعاً وحدة الجنس واللغة ، فشعوبها تنتمى إلى الجنس السامى ولغتها العربية . فضلا عما هناك من روابط أخرى .

وإذا كانت الرسوم والصور التى وصلت إلينا قد ساعدتنا على التعرف على ماهية هذه المدرسة فى أول نشأتها أو فى أيامها الأولى بمعنى آخر وأخذ فكرة عن تطورها ، إلا أننا نجهل الشىء الكثير عن تاريخها ، وبخاصة فيما بعد القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ؛ إذ يندر أن يصل إلينا منها شىء ذو قيمة فنية بعد هذا التاريخ .

ومن أهم المراكز الفنية لهذه المدرسة بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة ، ولذلك كانت من أوسع مدارس التصوير الإسلامى انتشاراً ، ومن أقدمها أيضاً إذ وصل إلينا بعض إنتاجها ، مما يرجع إلى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) .

ومما يؤسف له حقاً ما حدث لهذه المدرسة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)؛ إذ فصل منها جزء هام ألا وهو العراق بعد سقوطه فى أيدى المغول فى منتصف القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) فاتبعت مراكزه الفنية أسلوباً آخر يخالف كل المخالفة ما كان سائداً حينئذ فى باقى المراكز الفنية للمدرسة العربية كما سنرى فيما بعد .

ومما يلاحظ أن إنتاج هذه المدرسة فى أيامها الأولى، لم يكن يخضع لأسلوب واحد؛ نظراً لسيادة الأساليب المحلية فى بداية العصر الإسلامى وعدم توفر الوقت الكافى لكى يكتسب الفن الوليد مقوماته وصفاته فمثلا نجد الرسوم الجدارية الإسلامية الأموية من القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) تختلف اختلافاً واضحاً عن الرسوم العباسية بالعراق من القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وما عاصرها فى خارج العراق كالرسوم الجدارية الفاطمية والأموية الغربية بالأندلس. فأولى هذه الرسوم متأثرة إلى درجة بعيدة جدا بالأسلوب الهلينستى الذى كان منتشراً فى الشام قبل الفتح الإسلامى، أما الأخرى فيسود فيها طابع واحد وهو الطابع الايرانى .

التصوير الطولونى والاخشيدى :

أقدم أمثلة التصوير فى المخطوطات أو على الورق من المدرسة العربية ترجع إلى هذين العهدين الطولونى والإخشيدى ، وهى عبارة عن مجموعة من الرسوم على ورق بردى عثر عليه فى مدينة الاشمونين بمصر ومحفوظ الآن بالمكتبة الأهلية بفيينا .

وقد ساعدنا على نسبة هذه الرسوم إلى هذين العصرين نوع الخط المدون عليها وكذلك عناصرها الزخرفية .

وبعض هذه الرسوم يتعلق على ما يظهر بمؤلف عن النبات إذ يمثل شجرة مورقة تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها معلقة فى الهواء بين الأوراق أحيانا ، وكذلك أوراقها لا تبدو طبيعية بالنسبة لوضعها من الأغصان وعن يمين الشجرة وشمالها مرتفعان مدرجان زُخرف كل مدرج منهما برسوم على شكل حرف (S) الإفرنجى على النحو الذى نجده فى العصر الطولونى .

وعلى ورقة أخرى رسم رجل ذى لحية كثيفة وبجواره مسافة محدودة مقسمة إلى أشكال هندسية ، تتخللها زخارف حلزونية الشكل ، تذكرنا بالزخارف الطولونية ، كما نجد فى أحد الأقسام ورقة

على شكل قلب ذى ثلاثة فصوص،وعن يمينها وشمالها ورقة شوكة اليهود تكون نوعاً من التوريق ذى ملف حلزونى ، ونرى مثالا لذلك بباطن عقد بالرواق الشمالى الشرقى لجامع ابن طولون .

ومن أهم صور هذه المجموعة رسم فارس ملتحى ، ممتطياً صهوة جواد وعلى رأسه غطاء مدبب الطرف وقد مال بنصفه العلوى إلى الأمام وقبض بيده اليسرى على درع دائرى الشكل ، وباليمنى حربة منكسة إلى أسفل فى وضع الطعن وتحت هذا الرسم نجد كلمتى « الفرس بالصاد .. .. .. » .

وعلى الجانب الآخر للورقة نص من القرآن « وما توفيق إلا بالله عليه توكلت » ثم إلى الأسفل منها عبارة (الحمدلله وحده مما صور أبو تميم حيدرة) وهى الإمضاء الوحيدة التى وصلتنا من هذا العصر .

والملاحظ أن هذه الصور قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الأرضية أما الألوان التى استخدمت فهى الأحمر والأصفر والأخضر بدرجاتها واستخدام هذه الألوان استمرار للتقاليد القبطية حيث نجد فى المخطوطات القبطية سيادة اللون الأصفر والأحمر مع بعض الأخضر على ما عداها من الألوان .

وليس التأثير القبطى هو التأثير الوحيد المشاهد فى هذه الصور

بل نجـــد تأثيرات أخرى منها الفرعونى ، وأعنى به استخدام الزخارف الذهبية ومنها ما يرجع إلى أواسط آسيا وإيران كرسم المعرفة والذيل والعضلات فى صورة الكلب . بل إن بعض التأثيرات حبشى . وقد وجدت هذه المؤثرات طريقها إلى مصر قبل أن يفتحها المسلمون ومارسها المصريون وظلت تمارس إلى ذلك الحين .

التصوير الفاطمى :

لم يصل إلينا من العصر الفاطمى إلا أمثلة قليلة جدا بالرغم من نشاط المصورين فى ذلك العهد والذى أشارت إليه المراجع وذكرت لنا بعضا منه كما قالت أن أحد المصورين نبغ فى هذا العصر وأصابه العجب والغرور وتغالى فى تقدير أجره الأمر الذى دفع اليازورى إلى استدعاء مصور عراقى ليحد من غلوائه ، والمصور المصرى هذا هو المسمى قصير . أما العراقى فهو ابن عزيز ، وقد ذكر المقريزى طرفا مما دار بينهما من منافسة لإظهار مقدرتهما وسعى كل منهما للتفوق على الآخر .. ذلك أن ابن عزيز ذكر أنه يستطيع أن يصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط . . فقال قصير ولكن أنا أصورها فاذا رآها

الناظر ظن أنها داخلة فى الحائط وكان ذلك بحضور اليازورى واستعجب الحاضرون ، وأمر اليازورى المصورين أن يصنعا ما وعدا به فرسما الصورتين فى حنيتين متقابلتين . فرسم قصير راقصة بثياب بيض فوق أرضية الحنية التى دهنها باللون الأسود فظهرت كأنها داخلة فى الحنية أما ابن عزيز فقد رسم الراقصة بثياب حمر فوق أرضيه الحنية ، فاستحسن اليازورى ذلك ، وخلع عليهما كثيرا من الذهب .

ومن الواضح أن كلا من المصورين اعتمد على الألوان وحدها للحصول على التأثير المطلوب . أما ما وصل إلينا من العصر الفاطمى فبضع صور ورسوم على ورق .منها واحدة تمثل جنديين بينهما شجرة رسمت أغصانها بطريقة مهذبة ، وقد وقف على بعضها طيور (شكل ١) . ويتضح فى هذا الرسم التأثر بالأسلوب الإيرانى فى رسم الوجه القمرى المستدير الذى نجد له مثيلا فى الرسوم الجدارية التى عثر عليها بالحمام الفاطمى،والمحفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة — كما نجدها أيضا على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى . ومن مظاهر الأثر الإيرانى فى هذه الصورة رسم الجنديين وبينهما شجرة ويذكرنا هذا التكوين — بالتكوينات الساسانية التى تظهر فيها شجرة الحياة وعن يمينها



(شكل ١) جنديان — المدرسة العربية بمصر — التصوير الفاطمى — القرن ٥ هـ — ١١ م .

وشمالها الفرسان أو الحيوانات . وقد عثر فى الفسطاط على عدد من الأوراق على بعضها رسوم أشخاص يشبهون رسوم الفارسين سحنة وملابسا .

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الرسوم التى عثر عليها فى الفسطاط ، يمكن أن تندرج تحت الفن الشعبى ، فهى رسوم لقصص خرافية عملت بطريقة مهذبة جدا بل وبدائية ، ونستطيع أن نضيف إلى هذه المجموعة ، رسما بالمتحف البريطانى لمعركة حربية، يحتمل أنه يمثل قتال المصريين ضد قوات الصليبيين بقيادة عمورى الصليبى .

التصوير العباسى :

يلاحظ القارىء مما عرض فى الصفحات السابقة قلة ما وصل إلينا من عمل المصورين فى تلك الفترات التاريخية التى تحدثنا عنها وذلك بالرغم من إفاضة المراجع عن نشاطهم ، غير أن الوضع بدأ يختلف ، إذ يأخذ عدد المخطوطات المصورة فى التزايد ابتداء من نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) .الأمر الذى سهل علينا الدراسة ويسر عقد المقارنات بين المراكز الفنية بعضها بعضا استخلاصا لمميزات كل منها .

ونحن نعرف أن نشاط المصورين الرئيسى هو تزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم ، لافرق فى ذلك بين الكتب الأدبية أو العلمية أو التاريخية، فلم تكن هذه المؤلفات على اختلاف أنواعها على درجة واحدة من عناية المصورين وإقبالهم عليها ، فاهتموا بتصوير مخطوطات بعينها أكثر من غيرها . ونذكر على سبيل المثال كتاب كليلة ودمنة فقد وصل إلينا منه عدد كبير جدا ليس من المدرسة العربية فحسب بل ومن مختلف مدارس التصوير الإسلامى ، ومن هذه الكتب أيضاً مقامات الحريرى ومنافع الحيوان لابن بختيشوع والأعشاب الطيبة لديسقوريدس ، والحيل الميكانيكية للجزرى ، هذه المؤلفات وصل إلينا منها عدد كبير بالنسبة إلى المؤلفات الأخرى التى لم يصل إلينا منها غير نسخة واحدة مثل كتاب الأغانى والحيوان للجاحظ ومنافع الحيوان لابن الدريهم والترياق ودعوة الأطباء وغيرها كثير .

وقد سبق أن أشرنا إلى طابع التصوير فى أوائل (العهد العباسى) وقلنا إنه سار على نهج التصوير الساسانى أما فى هذه العهود المتأخرة فإن المدرسة كانت قد استطاعت أن تتخلص من المؤثرات الأجنبية ، أوقل تمكنت من أن تصهرها وتدمجها فى أسلوبها الخاص ، فلم تعد ظاهرة للعيان كما كان الحال فى أول

الأمر بحيث يسهل على المرء ملاحظتها بل غدت تحتاج إلى عين بصيرة يمكنها تمييز هذه المؤثرات الأجنبية والرواسب القديمة فى الأسلوب الجديد .

ويمتاز التصوير العباسى فى هذه الفترة التى نتحدث عنها وهى فى الواقع آخر فتراته بأن الصور لم تكن مفصولة عن المتن بمعنى أنه لا يحدها إطار وأن الموضوعات قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية ونادرا ما نجد ما يدل على الأرضية وإن وجد شىء من هذا القبيل فثمة خط أو فرع نباتى يقف عليه الأشخاص أو الحيوانات أو لا يقفون ولذلك نرى فى كثير من الأحيان أن وحدات الصورة قد رسمت وكأنها معلقة فى الهواء، ولم تشذ عن هذه القاعدة إلا الصور المرسومة فى فاتحة الكتاب إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها ولعل السبب فى ذلك راجع إلى العناية التى كانت توجه لمثل هذه الصفحات ورسم إطار مذهب لها .

ومن مميزاتها أيضاً رسوم الأشخاص ذوى السحن السامية والأنوف القنى واللحى والشوارب ، وكانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون ملابس فضفاضة تزينها الرسوم النباتية والهندسية .

ومن الصفات أيضاً التهذيب أو البعد عن صدق تمثيل الطبيعة

أو التحوير أو التبسيط فى رسوم الأشجار والنبات والجبال والعناصر الزخرفية ، ومع هذا فإن الصور كانت تنبض بالحياة والحركة والواقعية .

ومن الملاحظ أن المصور لم يتبع قواعد المنظور فى رسم موضوعاته ، ولم يكن ذلك عن جهل منه ؛ لأننا نجده يستخدمها أحيانا فى رسم بعض وحدات الصور كالمناضد ودرجات السلم . واستخدم بدلا منها منظور عين الطائر الذى يسمح برسم المناظر ، وكأن الإنسان يراها من عل ، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الأخرى ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته فى عدم استخدام قواعد المنظور لأن رسم وحدات الصورة وفقا لهذه القواعد معناه رسمها من زاوية واحدة وفى لحظة معينة وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة فى الرسم ، وهذا أمر غير طبيعى لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا هذه الوحدة بشكل آخر فيظهر ما كان مختبئاً منها ويختفى ما كان ظاهراً .

ويتصل بقواعد المنظور أيضاً أسلوب الشفافية الذى اتبع فى رسم العمائر مثلا فنجد المصور إذا أراد أن يرسم حجرة مايحذف الحائط الأمامى لها فتظهر كعمودين يمتد فوقهما سقف ويكتفى برسم

باب للدلالة على الحائط وبذلك يظهر لنا داخل الحجرة كاملا ، ومن هذا القبيل رسمه لقاع الأنهار أو جوف الآبار إذ يكشف لنا قاع النهر أو يفتح جزءا من الأرض ليتضح الشيء الذي بجوف البئر أو بقاع النهر .

ويجب أن نذكر هنا أن الاتجاه الفنى الذى يقضى بعدم احترام قواعد المنظور واستخدام الشفافية لم يكن مقصورا على المدرسة العربية وحدها بل اشتركت فى ذلك جميع مدارس التصوير الإسلامى الأخرى دون استثناء ، وإذا وجدت بعض صور تخضع لقواعد المنظور فى تصميمها فهذه حالات نادرة فضلا عن أنها لم تظهر إلا بعد الاتصال بالغرب والتأثر به .

ولقد عاب كثير من علماء الآثار والفنون على التصوير الإسلامى بعده عن التجسيم وعدم صدق تمثيل الطبيعة واستخدام قواعدالمنظور ، واعتبروا الدين الإسلامى هو المسئول عن وجود هذا التيار الفنى ولكن الواقع غير ذلك . والحقيقة أن الدين الإسلامى برىء من ذلك لأن هذا التيار الفنى كان قد وجد قبل الإسلام فى إيران، وقدر له أن ينتشر فى إيران وفى الشرق .

وتتمثل هذه المميزات فى المخطوطات المصورة العديدة سواء



(شكل ٢) بو زيد السروجي يحرس الإبل — مقامات الحريري — شيفر — من عمل يحيى ابن محمود الوسطي — المدرسة العربية بالعراق — ٦٣٤ هـ — ١٢٣٧ م.

ما ينسب منها إلى العراق أو غيره ، ونكتفى هنا بالإشارة إلى أهم المخطوطات المعروفة لنا . فمن العراق نجد نسخة هامة جدا من كتاب مقامات الحريرى ، استطاع فنانها أن يتقن رسوم الجموع ، وأن يعبر عن خلجات النفوس ، وأن يكون واقعيا فى تمثيله للمناظر ، ولحسن الحظ نعرف اسم هذا المصور وهو يحيى بن محمود الواسطى وتاريخها هو ٦٣٤ هـ — ١٢٣٧ م ، وتعرف هذه النسخة باسم مقامات شيفر وهى محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس (شكل ٢) .

وينسب إلى العـــراق أيضاً كتاب خواص الأشجار لديسقوريدس ومحفوظ بمكتبة طوبقا بوسراى باستانبول، ويرجع إلى سنة ٦١٢ هـ — ١٢٢٤ م . وكذلك كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة وتاريخه (٦٠٥ هـ — ١٢٠٩ م) ومن عمل على بن حسن بن هبة الله (شكل ٣) .

فصور هـــذه المخطوطات وغيرها مما يرجع إلى القرن السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر والثالث عشر الميلادى) تمثل خير تمثيل التصوير العباسى وما عاصره من تصوير فى بلاد العالم العربى خلال القرنين المشار إليهما . غير أنه للأسف الشديد يتغير الوضع فى العراق فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر



(شكل ٣) صورة من كتاب البيطرة — المدرسة العربية بالعراق — ٦٠٥ هـ — ١٢٠٩ م .

الميلادى) ؛ إذ يختلف أسلوبه الفنى اختلافا تاما عما يعاصره فى البلاد العربية الأخرى ، بل وينفصل عنها ويلحق بالمدرسة الإيرانية .

ذلك أن المغول استطاعوا فى عام ٦٥٦ هـ — ١٢٥٨ م الاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية ، وكان ذلك إيذانا بفصل العراق عن العالم العربى ، وكان لهذا أثره فى الناحية الفنية ، ويعنينا منها التصوير ؛ إذ اتبعت المراكز الفنية بالعراق أساليب جديدة ، واعتنقت مبادىء ومثل تخالف ما كانت تسير عليه من قبل ، وبذلك انفصلت انفصالا تاما عن باقى المراكز العربية التى استطاعت أن تحافظ على تقاليدها وأساليبها الموروثة بنجاتها من الخضوع لحكم المغول ، بفضل انتصار المماليك على المغول فى موقعة عين جالوت عام ٦٥٨ هـ — ١٢٦٠ م .

وقد تم ذلك الانتصار نتيجة لاتحاد القوات المصرية والشامية ، مما أنقذ باقى بلاد العالم العربى وحفظ لها تراثها وثقافتها وفنها ، وهكذا قدر للتصوير المملوكى أن يعيش أكثر مما عاش التصوير العباسى .

التصوير المملوكى :

اختلفت صور العصر المملوكى عن صور العصر السابق فى بعض الصفات والتفاصيل . وأول ما يلفت النظر هو إضفاء المظهر المغولى على سحن الأشخاص برسم العين لوزية الشكل ضيقة ومائلة كما كان الشارب والذقن على النحو المغولى أيضاً .

ونرى أن المراكز الفنية للعصر المملوكى ، وإن لم تكن قد وقعت تحت السيطرة والنفوذ المباشر للمغول ، إلا أنها لم تستطع أن تقف بمعزل عن التيارات والتأثيرات الفنية الجديدة فظهر التأثير المغولى فى سحن الأشخاص . ومن هذا القبيل أيضاً اعتناق مبـــدأ أصدق تمثيل الطبيعة الذى كان سائدا فى الفن الصينى ؛ فثمة نباتات وأشجار مرسومة رسما طبيعيا ، ولا يقتصر الأمر على ذلك فقط ، بل وجدت محاولات لإكساب رسوم المياه حياة وحركة ؛ إذ بعد أن كانت مجرد خطوط متموجة متوازية ، أصبحنا نجد أشكالا هندسية غير منتظمة متجاورة . وقد يبدو هذا غريبا لأول وهلة إذ كيف يمكن أن يكون سطح الماء على هذا النحو ؟ ولـكن المصور كان طبيعيا وموفقا ، ذلك أن سطح المياه الهادئة إذا هب عليه النسيم نراه يكتسب هذه الأشكال الهندسية .

ولرغبة الفنان فى أن يبعث فى هذه المياه الحياة والجريان، نراه يرسم علاوة على ذلك عدة خطوط متوازية متموجة.

ومن أبرز أوجه الخلاف طيات الملابس، إذ أصبحت فى العصر المملوكى ذات طابع خاص لا نجد له مثيلا، مما جعلها ميزة ودلالة على التصوير المملوكى، وهى هنا غير طبيعية ترسم



(شكل ٤) القرد يرمى التين إلى الغيلم — المدرسة العربية — التصوير المملوكى — القرن ٨ هـ — ١٤ م — بالمكتبة الأهلية بباريس.



(شكل ٥) صورة من مقامات الحريري — المدرسة العربية ٦٣٤ هـ — ١٢٣٤ م.

بطريقة اصطلاحية ، وكأنها وفق قاعدة معينة ، فثمة مناطق غير منتظمة الشكل تحيط بها خطوط متموجة متداخل بعضها فى بعض .

تلك هى أهم مميزات صور هذه الفترة ، ونحب أن نضيف إليها هنا أن الصور أصبحت تحدد بإطار من الجهات الأربع وبذلك فصلت عن المتن فصلا تاما .

وأقدم ما وصل إلينا من هذه المدرسة نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان محفوظة بمكتبة امبروز بميلان ومن عمل محمد بن قيصر السكندرى فى عام ٦٧٢ هـ — ١٢٧٣ م . ونلاحظ فى صورها تلك المميزات التى ذكرناها من قبل .

ويصل إلينا من القرن الثامن الهجرى والرابع عشر الميلادى عدد لا بأس به من المخطوطات المؤرخة نكتفى بذكر بعضها هنا وهى مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية بفينا وتاريخها ٧٣٤هـ — ١٣٣٤ م وهى من عمل أبى الفضل بن إسحق (شكل ٥) ، وكتاب الحيل الميكانيكية للجزرى من عمل محمد بن أحمد فى عام ٧٥٤هـ — ١٣٥٤م ومحفوظة باستانبول ، كما صور هذا الفنان نسخة من كتاب كليلة ودمنة فى نفس العام أيضاً فى ٧٥٤ هـ — ١٣٥٤ م وهى محفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد .

ويرجع إلى هذه السنة أيضاً نسخة من كتاب منافع الحيوان لابن الدريهم الموصلى محفوظة بمكتبة الأسكوريال بالقرب من مدريد . وأخيراً نجد كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى من عمل محمد بن محمد بن على فى عام ٧٧٨ هـ — ١٣٧٧ م.

ومن مصورى هذه المدرسة المعروفين لنا شهاب الدين غازى ابن عبد الرحمن الدمشقى الذى صور نسخة من مقامات الحريرى محفوظة بالمتحف البريطانى ، والمعروف أنه توفى عام ٧١٠ هـ — ١٣١٠ م.

هذه بعض أمثلة مما وصل إلينا من هذا العصر ، ونجد غيرها كثيرا غير مؤرخ ويسود فيها جميعاً مميزاته .

التصوير الأندلسى :

ازدهر التصوير فى الأندلس كما ازدهر فى الأجزاء الشرقية من العالم العربى ، فزينت جدران الحمامات والقصور بالرسوم ، وحليت صفحات المخطوطات بالصور، كما تدلنا على ذلك الأخبار التى حفظتها لنا المصادر والمراجع، سواء العربية منها أم الأسبانية . وقد ذكر لنا الضبى فى كتابه « بغية الملتمس » أن الوزير الشاعر حسان بن مالك بن أبى عبده وزير المنصور بن أبى عامر ألف

ونسخ وصور كتابا من تأليفه فى مدة أسبوع ، وقدمه هدية للمنصور . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الاجتماعية الرفيعة التى كانت للمصورين فى ذلك العهد .

ولم يصل إلينا من المخطوطات المصورة بالأندلس إلا ثلاثة مخطوطات ، وقد يسفر البحث والتنقيب فى المكتبات العامة والخاصة عن العثور على غيرها . وأولى هذه المخطوطات الثلاثة من القرن السادس الهجرى (١٢ م) وهى عن الأعشاب الطبية أو خواص الأشجار وموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس .

والثانية من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) عن قصة غرام ومحفوظة بمكتبة الفاتيكان . والثالثة من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) فى الأسكوريال وهى لكتاب سلوان المطاع فى عدوان الاتباع لابن ظفر الصقلى .

وقد سبق أن أشرنا إلى الرسوم الجدارية الأندلسية المعاصرة للتصوير العباسى ، وقلنا إنها تشابهها فى أسلوبها . ونذكر هنا أن المثل الوحيد الذى نعرفه هو عبارة عن رسم لرأس سيدة على جدار إحدى ممرات سور مدينة الزهراء .

وسحنة هذه السيدة من النوع المستدير الذى يطلق عليه لفظ الوجه القمرى كتلك الوجوه التى شاهدناها فى رسوم سامرا

والحمام الفاطمى. ويجب أن نضيف أن السحنة السامية كانت معروفة أيضاً فى العهد الأموى بالأندلس . كما تدلنا على ذلك رسوم لأشخاص على إناء من الفخار محفوظ بمتحف قرطبة الأثرى، ويرجع إلى هذا العهد أيضاً .

وإذا كانت رسوم العهد الأموى بالأندلس تدلنا على مقدار الصلة الوثيقة التى كانت قائمة بين هذا الجزء من العالم العربى الواقع فى أقصى الغرب وبين الأجزاء الشرقية منه فإن صور مخطوطة الفاتيكان لتثبت أن هذه الصلة كانت قائمة أيضاً فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

وتحكى هذه المخطوطة قصة حب نشأ بين شاب يدعى بياض وفتاة تسمى رياض . وبياض هذا من أسرة كريمة فى دمشق، ساح فى البلاد وقابل فتاة على شاطىء نهر يسمى طرطر، حيث وقع فى حبها وهام بها وصادف من العذاب والحرمان ما يصادف المحبين عادة (شكل ٦) .

والملاحظ فى صور هذه المخطوطة أنها تسير وفق التقاليد المتبعة فى التصوير المملوكى مع بعض الاختلافات فى رسوم العمائر وسحن الأشخاص فالعمائر هنا تمثل العمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها .



(شكل ٦) صورة بياض يغنى بين النسوة — المدرسة العربية بالأندلس — القرن ٨ هـ — ١٤ م .

أما سحن الأشخاص فلا يظهر بها ما ظهر فى العصر المملوكى ، وأقصد اختفاء الأثر المغولى ، فلا العين ضيقة مائلة ولا الشوارب واللحى على النمط المغولى .

ومن الواضح أن الذى حفظ الأندلس من الوقوع تحت تأثير التيار الفنى الجديد الذى صحب الفن المغولى هو بعد موقعها الجغرافى عن أملاك هذه الامبراطورية المغولية .

أما مخطوطة سلوان المطاع فى عدوان الاتباع، فهى وإن كانت عربية إلا أن صورها لا تمت إلى الأساليب العربية بصلة ؛ فلا تكوين

الموضوعات ولا التلوين يخضع للتقاليد العربية فنجد هنا احترام قواعد المنظور واستخدام الضوء والظل والألوان المائية بدلا من الألوان المعدنية. وصور هذه المخطوطة توضح موضوعات إسلامية وأخرى مسيحية، وترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ونلحظ بها تأثيرات أوربية واضحة فى سحن وملابس بعض الأشخاص والأسلحة والخيام بل وفى بعض الشارات.

ويمكننا نسبة هذه المخطوطة إلى أحد المصورين المدجنين الذين وقعوا تحت تأثير الأساليب الغربية، والمدجنون هؤلاء هم المسلمون الذين ظلوا فى مدنهم بعد أن استردها المسيحيون وخدموا الحكام الأسبان، وذكرت لنا المصادر أسماء بعض هؤلاء المدجنين، فمنهم مثلا مصور يسمى المنستير، وقد ارتد هذا عن الإسلام عام ١٤٦٠م، وساهم فى عمل صور قوطية الطابع بكتدرائية طليطلة.

وإذا كان بعض الفنانين المسلمين قد وقع تحت التأثير الغربى وهجر تقاليده الفنية، فإن الأساليب العربية قد ظلت باقية حتى بعد زوال الحكم الإسلامى عن الأندلس وكان لها أثرها بدورها على بعض الفنانين المسيحيين كما توضح ذلك بعض الرسوم التى وصلت إلينا فى مخطوطات أسبانية من عمل المستعربين.

المدرسة الإيرانية

رأينا أن استيلاء المغول على العراق وسقوط بغداد فى أيديهم عام ٦٥٦ هـ — ١٢٥٨ م كان له أبعد الأثر فى التصوير العربى فى هذه البلاد، وكما كان له أثره فى التصوير الإيرانى؛ ذلك أن التصوير فى هذه البلاد كان، قبل الفتح المغولى لها، شديد التأثر بأساليب المدرسة العربية؛ إذ كانت إيران جزءا من الإمبراطوية الإسلامية، وتدين بالولاء لبغداد عاصمة هذه الإمبراطورية . . أما بعد استيلاء المغول على إيران نراه ينفصل وتصبح له ذاتية خاصة به. والواقع أن التصوير الإيرانى الحق لم يبدأ إلا مع المغول الذين تنسب إليهم مدرسة التصوير التى شهدتها إيران ابتداء من مطلع القرن الرابع عشر الميلادى.

وتمدنا المدرسة الإيرانية بالكثير من المخطوطات المصورة وتعطينا فكرة كاملة عن تطور التصوير الإسلامى منذ بدايته حتى نهايته قبل أن يتأثر بالأساليب الأوربية التى أفسدته ومحت شخصيته، وذلك أمر لم تيسره لنا المدرسة العربية.

التصوير المغولى :

ساعد على ظهوره واكتسابه الصفات المميزة له تأثر المصورين الإيرانيين بالتصوير الصينى واقتباسهم عنه نظرة فنيه جديدة فى التعبير ، وكذلك اقتباس بعض العناصر والوحدات عنهم . ولا غرو فقد صحب المغول عدد من الفنانين الصينين كان لهم ولا شك نصيب هام فى تطوير التصوير بما لقنوه للمسلمين من مثل علياً وأساليب تعبيرية جديدة وبما جلبوه معهم من صور اقتدى بها المصورون وساروا على منوالها ارضاء للحكام وإشباعا لميولهم وأذواقهم ، وقد ساعد على انتشار المؤثرات الصينية استيلاء المغول على الإمبراطوية الصينيه فى القرن الثالث عشر الميلادى ، فأصبح بذلك شرق آسيا وغربها تحت سلطانهم .

والحق أن الفارق جد شاسع بين التصوير الإيرانى فى القرن الثالث عشر وبينه فى القرن الرابع عشر ، وهو فارق يسهل ملاحظته على غير المتخصصين إذ يتضح من أول نظرة .

جاء المغول وجاءت فى أعقابهم نظرة جديدة تهدف إلى صدق تمثيل الطبيعة ، فرسمت الأشجار والمياه والجبال والعناصر الأخرى من رسوم أزهار ونباتات وما إلى ذلك بشكل يحاكى الطبيعة . .

وظهرت عناصر جديدة اقتبست عن التصوير الصينى كالسحاب الصينى وزهرة اللوتس — والحيوانات الخرافية كالعنقاء والتنين .

ومن مظاهر الاختلاف الواضحة سحن الأشخاص إذ اختفت السحنة السامية والقمرية وحلت محلهما السحنة المغولية بعيونها اللوزية الشكل الضيقة المائلة ، والذقن والشارب المغوليان . وتغيرت الملابس فأصبحنا نشاهد الملابس المغوليه المطرزة بالأزهار والسحاب الصينى والحيوانات الخرافيه وظهرت أنواع عدة من أغطية رؤوس السيدات والرجال وكلها غريبة كأنها القلنسوات والقبعات . كذلك استبدلت الخيول العربية بالخيول المغوليـة .

ونلاحظ أن الصفات المميزة للتصوير المغولى لم تظهر من أول الأمر، بل مرّت فى مرحلة تمهيدية اختلطت فيها التأثيرات الصينية بالتقاليد السابقة ، إذ كان لا بد من مضى فترة من الزمن يتعود خلالها المصورون على الأساليب الجديدة ويتمكنون من هضمها ومزجها بأسلوبهم الموروث .

ولذلك نجد أن المخطوطات التى ترجع إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى يتمثل فيها الأسلوبان معاً .

ونشاهد هذا بوضوح فى مخطوطة هامة هى مخطوطة جامع

التواريخ لرشيدالدين الموزعة بين الجمعية الآسيوية بلندن وجامعة أدنبرة ويرجع تاريخها إلى ١٣٠٦ — ١٣١٤ م (شكل ٧) .



(شكل ٧) صورة من جامع التواريخ لرشيد الدين — المدرسة الإيرانية — القرن ٨ هـ — ١٤ م .

وكان رشيد الدين هذا طبيبا فى شبابه إلا أنه اشتغل بالسياسة ووصل إلى مرتبة الوزارة وأصبح مؤرخ البلاط فى عصر غازان والجايتو . . وقد أسس ضاحية بالقرب من تبريز سماها الرشيدية

نسبة إليه وأحضر إليها الخطاطين والمصورين وغيرهم من جميع البلاد ومن الهند والصين أيضا .

ومن المخطوطات الأخرى التى يتمثل فيها الجمع بين الأسلوبين القديم والجديد مخطوطة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة مورجان بنيويورك — ومخطوطة من كتاب الآثار الباقية للبيرونى .

وتأتى بعد ذلك مرحلة المزج بين الأسلوبين أو انصهار العناصر الجديدة فى بوتقة التقاليد الموروثة، وفيها لا تصبح العناصر الصينية واضحة صارخة بل تكتسب ذاتية خاصة محسوسة فى الصور .. وكان ذلك أمرا طبيعيا إذ بمضى الزمن اعتاد المصورون عليها وأصبح فى مقدورهم أن يمزجوها بما تعودوا عليه .

ولقد ظهر من بينهم فى عهد أبى سعيد فنان موهوب اسمه أحمد موسى استطاع بما أوتى من مهارة فنية وذوق أن يخلق الأسلوب المغولى الواضح المتميز . وينسب إلى هذا الفنان صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنه محفوظة بمكتبة طويقا بوسراى باستانبول وصورها من أبدع ما أنتج فى هذا العصر ، ويتبين فيها المحاولات التى بذلها المصور لتجسيم الأشياء واستخدام الضوء والظل واتباع قواعد المنظور .

وقد نبغ من تلاميذه المصور شمس الدين ، وإليه تنسب صور شاهنامة ديموت، ونشاهد فيها مميزات التصوير المغولى بكل وضوح .

وقد ظهر فى بغداد مصور ثالث من تلاميذ شمس الدين اسمه عبد الحى و لعله كان استاذ المصور جنيد نقاش ، وكان ذلك فى عهد أسرة الجلائريين الذين حكموا العراق كخلفاء للأسرة المغولية . وكان السلطان غياث الدين من أكبر هواة المخطوطات الثمينة وشمل برعايته فنون الكتاب . ويلحظ فى صورها ظهور مميزات جديدة هى طابع المرحلة الثالثة وطليعة التصوير التيمورى ؛ إذ أصبحنا نرى الأشجار المزهرة والحدائق الغناء والأرض المتسعة التى تزينها مجموعات النباتات والأزهار والتلال الاسفنجية .

ويتضح لنا ذلك فى مخطوطة قصائد خواجة كرمانى من رسم المصور جنيد نقاش .

التصوير التيمورى :

هو استمرار للتصوير الذى شاهدناه فى المرحلة الثالثة من مراحل التصوير المغولى الذى شهدته إيران فى عهد الجلائريين فى بغداد ومعاصريهم المظفريين فى تبريز ، وهو — كما سنرى — استمرار نحو التهذيب والروعة والإتقان والكمال .

وقد ساعد على ذلك عناية أمراء الأسرة التيمورية بالفنون وحبهم لها وتقديرهم لأربابها وعطفهم عليهم ، ويتمثل لنا ذلك فى استدعاء تيمورلنك للفنانين من مختلف البلدان إلى سمرقند للعمل على تجميلها ، وفى اهتمام الأمراء بإنشاء مجامع فن الكتاب . فنحن نعلم أن شاه رخ أسس مجمعا فى هراه ، جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين ، وأن بايسنقر جمع فى استراباد أربعين فنانا لنسخ المخطوطات وتصويرها بإشراف شيخ المذهبين فى ذلك العهد مولانا جعفر .

ولما كانت إيران مقسمة إلى ولايات فقد أثيرت المنافسات بين كل أمير وآخر على تجميل بلاطه بوسائل منها الحصول على الصور القيمة ، والاستحواذ على الفنانين وجلبهم إلى البلاط ليزينوا المخطوطات بالصور ، وهذا أمر لا يخفى أثره على المصورين أنفسهم فهو ولا شك باعث لهم على الإجادة والإتقان فى عملهم ليحوزوا رضاء الأمراء .

ومن الأمور التى ساعدت على التقدم الفنى أيضا تبادل البعثات الدبلوماسية بين الصين وإيران ؛ ذلك أن بعض هذه البعثات كان يصحبها بعض المصورين أحيانا فأتيحت بذلك الفرصة لأمثال هؤلاء للاطلاع على روائع الآثار الصينية ومشاهدة

ما لم يتيسر نقله إلى إيران. وقد ذكر أن المصور غياث الدين خليل قد صاحب بعثة شاه رخ التى أوفدها إلى الصين عام ١٤١٩ م.

ومما لا شك فيه أن مثل هذه الزيارات قد ساعدت المصورين الذين أتيحت لهم هذه الفرصة على التعرف على كثير من أسرار هذه المهنة ليستفيدوا فى إنتاجهم خاصة وأن الصور الصينية كانت تقدر تقديرا عظيما فى بلاط تيمور ولم يكن يعادلها أى شىء آخر.

وأهم المراكز الفنية فى هذا العصر سمرقند وهراه. أما تبريز وشيراز فكانتا متأثرتين بأساليب العهد السابق.

وبالرغم من أن مدينة سمرقند قد جمع فيها تيمور أشهر الفنانين وأرباب الصناعات منذ أن اتخذها عاصمة لملكه عام ١٣٧٠ م إلا أن ما ينسب إليها قليل عدا رسوم من الحبر الصينى، نقلت عن نماذج صينية أو تأثرت بها، وبعض المخطوطات الفلكية.

أما هراه فقد شهدت فى عصر شاه رخ مرحلة جديدة فى التصوير؛ إذ استطاع المصورون أن يجتازوا مرحلة الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها.

وأهم صفات هذا العصر الولوع بتمثيل فصل الربيع بأشجاره المورقة وأزهاره المتفتحة وحشائشه اليانعة ورسم الجبال



(شكل ٨) مجنون ليلى يبكى على قبرها — المدرسة الإيرانية — القرن ٩ هـ — ١٥ م .

والمرتفعات على شكل الاسفنج (شكل ٨) ومنها العناية برسوم العمائر ونقوشها وزخرفتها والنجاح فى حفظ النسبة بينها وبين الأشخاص الظاهرين بجوارها أو بداخلها،وكذلك استخدام الألوان الساطعة الزاهية والتوفيق فى الجمع بينها جمعا لا ينفر منه الذوق بالرغم مما قد يوجد بينها من تنافر . ومن مميزات صور هذه المدرسة الجمود الذى تلاحظه على رسوم الأشخاص فى مواقفهم وحركاتهم ، وقد تعدى هذا الجمود إلى مناظر المعارك الحربية ، فأصبحت كأنها حركات استعراضية بعد أن كنا نشاهد العنف فى القتال فى العصر المغولى .

وتتمثل هذه المميزات فى صـــور مدرسة هراة وخاصة فى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى.أما فى النصف الثانى فقد شهدت تطورا هاما وتقدما ملموسا بفضل المصور كمال الدين بهزاد الذى استطاع بما أوتى من موهبة فنية عالية ومقدرة ممتازة أن يخطو بالتصوير التيمورى إلى الأمام . وشأن بهزاد هذا كشأن سلفه أحمد موسى فى العصر المغولى الذى استطاع أن ينهض بالتصوير ، وكما اعتبر عهده مرحلة جديدة من مراحله فى العصر المغولى كذلك الحال مع بهزاد اعتبر عهده مرحلة هامة تختلف عما سبقها لدرجة أننا نستطيع أن نقسم التصوير التيمورى

إلى عهدين العهد السابق لبهزاد وعهد بهزاد ومدرسته .

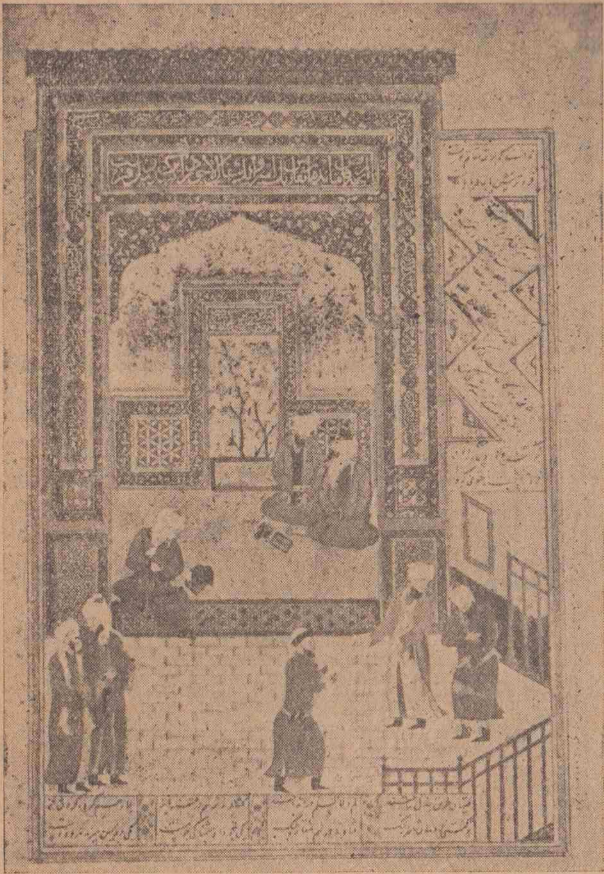
بهزاد ومدرسته :

ولد كمال الدين بهزاد فى مدينة هراة عام (٨٥٤ هـ - ١٤٥٠ م) وتوفى عام (٩٤٢ هـ — ١٥٣٥ م) . ويدلنا الرسم الذى عمل له على أنه كان هزيل الجسم طويل القامة . ولم يحظ مصور إيرانى آخر بما حظى به بهزاد من عطف الحكام ، ونال من حفاوة السلاطين والوزراء وتكريمهم ما لم ينله مصور آخر . نعم وهو فى هراة برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره يمير على شير ، وظل يعمل فى هذه المدينة إلى أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوى عام (٩١٦ هـ ١٥١٠ م) فانتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقا وبلغ من الشهرة مبلغا عظيما ، وحظى بعطف الشاه إسماعيل وابنه الشاه طهماسب الذى عينه مديرا للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيسا عاما لأمناء المكاتب . وعندما نشبت الحرب بين الشاه طهماسب والسلطان بايزيد العثمانى نرى طهماسب يخفى بهزاد فى أحد سراديب تبريز محافظة على حياته ، وكان أول عمل عند عودته إلى تبريز من الحرب أن سأل عن بهزاد واستفسر عن سلامته .

وقد درس بهزاد النقش والتصوير على يد مير سيد أحمد التبريزى الذى تعلم على يد مصور من بخارى اسمه الأستاذ جهانجير . وقد تتلمذ هذا على يد الأستاذ يونج ، وواضح من اسم المصور الأخير أنه مصور صينى ، ومما لا شك فيه أن بعض الأساليب الصينية قد انتقلت إلى هذين المصورين الإيرانيين ومنهما إلى بهزاد نتيجة هذه التلمذة ، وربما كان فى انتقال بعض الأسرار الصينية عن هذا الطريق إلى بهزاد أثر فيما اكتسبه من مهارة فى الرسم والتصوير واتقان فى مزج الألوان بعضها ببعض .

هذا وقد ذاع صيت بهزاد فى داخل إيران وخارجها ، وتغنى بمهارته الشعراء ، وأشاد بها الكتاب . فشبهه بعضهم بمانى المصور الإيرانى المشهور وقال عنه الامبراطور أكبر المغولى إنه أعظم المصورين قاطبة . وعرف فضله بعض الغربيين فقرنوه بروفائيل المصور الإيطالى العظيم .

وكان بهزاد من أوائل المصورين الذين اهتموا بتوقيع أسمائهم على أعمالهم ، واعتاد اختيار أماكن أو مواضع من الرسم فريدة ليكتب اسمه فيها ، ولذا كان من الصعب على المرء اكتشاف اسمه بسهولة ، وقد أصبحت هذه العادة ميزة من مميزات صور بهزاد وإحدى الوسائل التى يعتمد عليها فى التحقق من الصور



(شكل ٩) فقهاء داخل مسجد — بهزاد — المدرسة الإيرانية
القرن ٩ هـ — ١٥ م .

التى رسمها : إذ كثيرا ما زيفت صور ونسبت إليه سعيا وراء الكسب المادى أو اكساب الصور قيمة فنية .

وقد ساعدته مكانته على أن ينتصر على الخطاطين ، فأجبرهم على التخلى عن عادتهم ، إذ كانوا هم الذين يحددون المساحات التى ترسم ويختارون الموضوعات التى يراد توضيحها، فكان بهزاد هو الذى يختار الموضوع ويحدد المساحة بل كانوا يتركون له أحيانا صفحات بأ كملها .

وترجع شهرة بهزاد إلى مقدرته العجيبة فى مزج الألوان بعضها ببعض حتى ما كان منها متنافرا دون أن يؤذى ذلك النظر ، وقد أصاب فى ذلك توفيقا عظيما بحيث أن العين لا تمل ، والذوق لا ينفر عند رؤيتها .

واشتهر كذلك بإتقانه رسوم العمائر وزخارفها سواء الداخلية أو الخارجية والتوفيق فى حسن توزيع الأشخاص فى الصورة وإكسابهم مسحة من الحياة بما يصبغه عليهم من حيوية وتعبير . كما استطاع أن يحفظ النسبة بين أشخاصه وبين ما يحيط بهم من عمائر (شكل ٩) .

ساد أسلوب بهزاد فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن أشهر المصورين الذين ساروا على نهجه المصور

قاسم على وكثيرا ما كانت تنسب رسومه خطأ إلى بهزاد إلى أن أمكن التعرف على خصائص أسلوبه ، وبذلك سهلت التفرقة بين عمل كل منهما .

ويعتبر إنتاجهما من أحسن وأفضل ما أنتج فى العصر التيمورى فى مرحلته الثانية التى كانت بمثابة المرحلة الأولى للتصوير الصفوى .

التصوير الصفوى :

رأينا أن بهزاد خدم التيموريين فالصفويين من بعدهم ، والواقع أن الفضل فى تطوير التصوير التيمورى إلى الصفوى يرجع إلى قدر كبير لبهزاد ؛ بفضل تزعمه مجمع فن الكتاب فى عهد الشاه طهماسب .

والصفات التى شاهدناها فى مدرسة بهزاد هى نفس الصفات التى نجدها فى العصر الصفوى ، مع ملاحظة ما اكتسبته الصور فى هذا العصر من رقة وجمال وإبداع فى مزج الألوان وانسجام بديع لا نلحظه من قبل ، ونجاح أكبر فى تصوير الجموع ، والحركات الحيوية التى تضفى على الأشخاص المرسومين ومظاهر الغنى والثراء فى الأثاث والملابس الفاخرة . ومما تمتاز به هذه

المدرسة نوع من غطاء الرأس عبارة عن عمامة مخروطية الشكل لها عصى طويلة كانت حمراء اللون فى مبدأ الأمر ، ثم تعددت ألوانها بعد ذلك فتجد البيضاء والخضراء وتصحبها أحيانا ريشة . ويظن أن هذه العصى كانت شعارا للأسرة الصفوية (شكل ١٠) .

ومن المظاهر التى شاعت فى هذا العصر أيضاً الرسوم الشخصية . فكثير من صور العصر الصفوى قصد بها تمثيل أفراد بعينهم ، كما أن بعض الصور كان يقتصر فيها على شخص أو شخصين .

ومما يمتاز به التصوير الصفوى وحدته . فإن المراكز الفنية فى غير العاصمة قد سارت على هدى المركز الرئيسى تبريز بخلاف العهود السابقة .

غير أن مركزا فنيا فى هذا العهد سار على نهج آخر أكثر تأثرا بالتصوير التيمورى ، وهو بخارى وزعيمه محمود مذهب الذى تتلمذ على بهزاد أيام أن كان بهراة ؛ وانتقل محمود هذا إلى بخارى لما وقعت هراة فى أيدى الشيبانيين وأسس مدرسته بها ، ولا يميز إنتاجها عن الإنتاج التيمورى إلا نوع من غطاء الرأس وهو قلنسوة مرتفعة مضلعة قد تكسى حافتها أحيانا بشريط من الفراء .



(شكل ١٠) العجوز والسلطان سنجر من عمل المصور سلطان محمد — المدرسة الإيرانية — القرن ١٠ هـ — ١٦ م .

واشتهر فى العهد الصفوى كثير من المصورين أمثال سلطان محمد وشيخ زاده وخواجه عبد الصمد وأقاميرك ومظفر على ومير سيد على ومحمدى .

وينسب إلى الأخير منهم أسلوب الرسم بالحبر الصينى الذى ظهر فى أواخر القرن ١٦ م والاستغناء عن الألوان والاكتفاء برسم عدد قليل من الأفراد وتمثيل الحياة الريفية . والواقع أن استخدام الحبر الصينى ليس بجديد على التصوير الإيرانى لأننا سبق أن رأيناه مستخدما فى سمرقند فى العهد التيمورى . إنما الجديد هنا هو الأسلوب العام للتصوير واختلاف طابعه عما سبق .

ويتطور هذا الأسلوب تطورا كبيرا على يد رضا عباس فى القرن ١١ هـ — ١٧ م ولذلك يقسم التصوير الصفوى إلى عهدين : العهد الصفوى الأول ، والعهد الصفوى الثانى ؛ أما العهد الأول فهو الذى ذكرنا مميزاته من قبل ، والعهد الصفوى الثانى هو الذى استخدم الحبر الصينى فى الرسم وتزعم مدرسته المصور رضا عباس .

وتمثل معظم صور هذا العهد فتيانا وفتيات فى قدود هيفاء وسحن قمرية ومواقف متكلفة ، وكثيرا ما يصعب التفرقة بين الفتى



(شكل ١١) راع يرعى غنمه للمصور رضا عباس — المدرسة الإيرانية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

والفتاة . غير أن لهذه الرسوم جمالا وإتقانا فى التعبير ، ومما تمتاز به الإتقان العجيب لطيات الملابس والعمائم الضخمة والأحزمة الكبيره المتعددة الطيات (شكل ١١) .

• ومن فنانيها معين المصور ، وحيدر نقاش ، ومحمد قاسم التبريزى ، ومحمد يوسف ، ومحمد على التبريزى .

ويشهد القرن السابع عشر الميلادى بجانب مدرسة رضا عباس مدرسة أخرى تقلد الصور السابقة ، فجاءت صورها تجمع بين مميزات التصوير الإيرانى فى عهوده المختلفة فنجد التيمورى والصفوى معا فضلا عن الضعف فى تمثيل العمائر ورسوم العناصر الزخرفية والفقر الفنى عامة . وقد اتجه المصورون إلى التقليد عندما انصرف الحكام عنهم ، فالتجأوا إلى الإنتاج للسوق بكميات وفيرة فانحط التصوير وضعف إلى أن قدر له أن يفقد مميزاته بعد أن أقبل المصورون على الاقتباس من الأساليب الغربية .

ومما ساعد على ذلك إرسال البعوث الفنية إلى أوربا خصوصا فى عهد الشاه عباس الثانى. ومن بين الذين عادوا وأقبلوا على تقليد التصوير الأوربى المصور محمد زمان ولا سيما فى مراعاة قواعد المنظور وتقليد الطبيعة والألوان كما تأثر بالغرب أيضاً فى اختيار بعض الموضوعات فأقبل على رسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين ، وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية ولعل ذلك كان بسبب اعتناقه الدين المسيحى على ما يقال . وبالرغم من كل هذا فإن هذا المصور لم يفقد روحه الإيرانية تماما .

ومن أسباب الإقبال على التأثر بالغرب أيضاً قيام عدد

من الفنانين الأوربيين بالعمل فى تزيين القصور الملكية فى إيران بالصور والرسوم . ولقد ترك لنا المصورون الإيرانيون عدداً من الرسوم الجدارية يتضح فيها التأثير الأوربى أجلى وضوح . هذا التأثير الذى قضى على التصوير الإيرانى فأفقده خصائصه ومميزاته .



المدرسة الهندية

في عام ١٥٢٦ م استولى بابر حفيد تيمورلنك على مدينة دهلي، واستطاع بذلك أن يؤسس الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٨٥٧ م . وفى عهد هذه الأسرة نشأت المدرسة الهندية ، وبفضل رعاية أباطرتها نمت وازدهرت، غير أن عمرها لم يطل إذ أن الإمبراطور أورنجزيب الذى حكم من ١٦٥٩ م إلى ١٧٠٧ م كان شديد التمسك بتعاليم الدين منصرفا عن تعضيد المصورين ، فاضمحل التصوير فى عهده ، وقضى عليه غلبة التأثير الأوربى واتباع الأساليب الغربية .

ومن الملاحظ أن تاريخ هذه المدرسة وتطورها بمعنى أوضح يرتبط ارتباطاً وثيقا بعهود أباطرة الأسرة وأن كل عهد من هذه العهود له صفاته الخاصة به .

والمعروف أن هذه المدرسة كانت متأثرة فى أول عهدها بالأساليب الإيرانية فقد ذكر أن بابر أحضر معه إلى الهند أحسن النماذج التى أمكنه جمعها من مكتبات أجداده التيموريين. كما أحضر

ابنه وخليفته همايون عقب رجوعه إليها من منفاه بإيران كلا من مير سيد على وخواجه عبد الصمد الشيرازى وكان قد تعرف عليهما أثناء إقامته بتبريز ، وعهد إليهما الإشراف على المصورين الهنود البالغ عددهم خمسين مصوراً والذين عكفوا على توضيح قصة الأمير حمزة بالصور فضلا عن اشتراكهم بأنفسهم فى رسم بعض موضوعاتها .

وكذلك فعل أكبر الذى يعتبر المؤسس الحقيق لهذه المدرسة. فقد كان راعياً للفنون ، يشرف بنفسه على شئون الفنانين والمصورين ويبدى لهم ملاحظاته ويزودهم بإرشاداته ، وكانت تعرض عليه أسبوعياً أعمالهم ويقرر المكافأة للمجد المحسن منهم فى عمله أو يزيد فى مرتبه ، وهذا بخلاف المرتب الشهرى الذى كان يدفعه لجميع المصورين .

وقد جمع أكبر فى مكتبته أجمل النماذج وأبدعها من إنتاج المصورين الإيرانيين كبهزاد وأقاميرك، وزين جدران قصره بالرسوم والنقوش الإيرانية ، وأسس مجمعا لفنون الكتاب ضم إليه حوالى ٧٠ فنانا من الهنود يعملون تحت إشراف المصورين الإيرانيين ، ومنهم عبد الصمد الذى وصل فى عهد أكبر إلى مرتبة رفيعة إذ قلده رياسة السكة فى فتح بور سكرى العاصمة الجديدة ، وأطلق

عليه لفظ شيرين قلم أى القلم الجميل ومنهم أيضا ميرسيد على وفروخ بيك وخسرو قلى وغيرهم .

واشتهر من الهنود دارم داس ونارسنغ وبازوان ولال ، ونلاحظ أن عدداً كبيراً من المصورين الهنود كانوا من الهندوس أصحاب التقاليد الفنية العريقة التى تتمثل لنا فى النقوش البوذية فى كهوف أجانتا وغيرها . ولذلك نلاحظ أن التقاليد الهندية المحلية ظلت قائمة جنبا إلى جنب مع التقاليد الإيرانية بل قدر لها أن تتغلب عليها فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى .

وأوضح مثال لغلبة التقاليد المحلية نراه فى رسوم السيدات .

وفى عهد جهانجير خليفة أكبر يتخلص التصوير الهندى من التأثيرات الإيرانية ، وتصبح له صفاته المميزة الواضحة، ومن أهمها الملابس الهندية الطراز ولاسيما لباس الرأس ، وتفضيل رسم الوجه رسماً جانبياً مع إكسابه شيئاً من التجسيم والحيوية (شكل ١٢) ومن هذه المميزات أيضاً العمائر فهى هندية الطابع ورسمها رسماً يتفق فى كثير من الأحيان مع قواعد المنظور التى احترمها المصور الهندى احتراما أكثر من باقى المصورين المسلمين لها ولم يقتصر اتباعه لها على رسم العمائر التى تبدو فى الأجزاء البعيدة من خلفية الصورة بل وفى التكوين العام للصورة أيضاً .



(شكل ١٢) شاه جهان جالس على عرشه — المدرسة الهندية المغولية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

ومما يميز الصور الهندية ألوانها الهادئة الداكنة ، فلا نجد لها ذلك البريق واللمعان اللذين نشاهدهما فى التصوير الإيرانى أو التباين والشذوذ الموجودين فى ألوانه .

ومن أوجه النشاط الفنى التى يمتاز بها التصوير الهندى رسوم الأشخاص والطير والحيوان (شكل ١٣) والنبات . فقد فاق فيها غيره من مدارس التصوير الإسلامى ونبغ فيها عدد كبير من المصورين . ويرجع الفضل فى ذلك إلى كل من الإمبراطور أكبر الذى أمر بعمل مرقعة تحتوى على صور كبار رجال الدولة وإلى الإمبراطور جهانجير الذى كان مغرما بالمناظر الطبيعية الجميلة وتسجيل رسوم الحيوان والطير والنبات بدقة . وكان يكلف المصورين بعمل هذه الرسوم ، كما كان يكلفهم بتسجيل الأحداث فى حياته اليومية أينما ذهب ولذلك كان يستصحب معه عدداً من المصورين .

ومما يلاحظ أن الصور التى عملت فى عهد جهانجير لا يحمل أغلبها توقيعات الفنانين الذين رسموها بعكس الحال فى عهد أكبر ، وقد وصل إلينا أسماء بعض فنانى عصر جهانجير مثل بشنداس ، وفروخ بيك ، ومنصور الذى أسماه نادر العصر ، وأبو الحسن الذى أطلق عليه لقب نادر الزمان ، ومراد، ومنوهر ، ومحمود نادر السمرقندى ، ومحمود مراد .



(شكل ١٣) رسوم غزلان — من عمل المصور مراد — المدرسة الهندية المغولية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

وينفرد التصوير الهندى بميزة اشتراك أكثر من فنان فى عمل صورة واحدة؛ فأحيانا يصمم فنان الصورة، ويلونها مصور آخر، ويوجد مثال لذلك فى مخطوطة راز نامه، فالتصميم من عمل مصور مسلم يدعى شريف، والتلوين من عمل كيسو، وفى أخرى بمخطوطة تيمور نامة نجد أن الذى صمم الصورة مازن والذى لونها توكى، وفى ثالثة يشترك كل من بازوان وشانار فى عمل الصورة.

ومن مظاهر اشتراك أكثر من فنان هو أن يعهد إلى كل واحد برسم ما يجيده ويتقنه؛ ففى صورة بمخطوطة أكبر نامة نجد أن التصميم من عمل فنان وهو مسكين، والتلوين من عمل سروان، وبعض الوجوه من عمل مارز. وهكذا كان يعهد لمن يجيد رسم العمائر برسمها ولمن يجيد رسم الأشجار بعملها ورسم الأشخاص للذى يتقنها.

ويأخذ التصوير بعد عهد جهانجير فى الضعف فالانحطاط ولا نحس التكوينات وقوة التعبيرات بل يغلب على الأشخاص الجمود ويختفى التجسيم ولعل ذلك راجع إلى اهتمام شاه جهان إلى العمائر أكثر من اهتمامه بالتصوير ولذلك يتجه التصوير وجهة شعبية والنقل عن القديم.

وتصل هذه المرحلة إلى خاتمتها فى عهد أورنجزيب. بقى علينا

أن نتحدث عن التأثيرات الأوربية فى التصوير الهندى، وكان أول ظهور للتأثير الأوربى فى عهد أكبر ، وقد تم ذلك بالنقل عن الصور التى كان يجلبها المبشرون الجزويت معهم أو الهدايا التى كان يجلبها معهم السفراء كما فعل السير توماس وسفير الملك جيمس الأول إلى الهند لعقد معاهدة تجارية . وكان الأباطرة يأمرون المصورين الهنود بتقليد هذه الصور ، ويقال إن السير توماس رولم يستطع التمييز بين الأصل الذى أحضره والصورة المقلدة التى رسمها المصور الهندى وكان الإمبراطور شاه جهانجير يأمر بتقليد كل صورة أوربية تصل إليه .

ونشاهد الأثر الأوربى فى بعض الصور التى وصلت إلينا فى الوجوه ورسم الملابس وطياتها والسحاب بل أن بعض هذه الرسوم تكاد لا تختلف عن الصور الأوربية .

المدرسة التركية العثمانية

لا نعرف إلا الخطوط العامة لإنتاج هـــذه المدرسة ، إذ لم يتيسر بعد أن ندرس الصور التى رسمها فنانوها دراسة وافية تساعد على تكوين فكرة كاملة عن تطورها ، ولا يزال كثير من المخطوطات التركية المصورة محفوظا فى مكتبات تركيا ينتظر الدراسة .

ومع ذلك فقد ساعدنا العدد القليل من الصور التركية المعروفة على تكوين فكرة عن مميزات هذه المدرسة والعوامل التى أثرت فى إنتاجها .

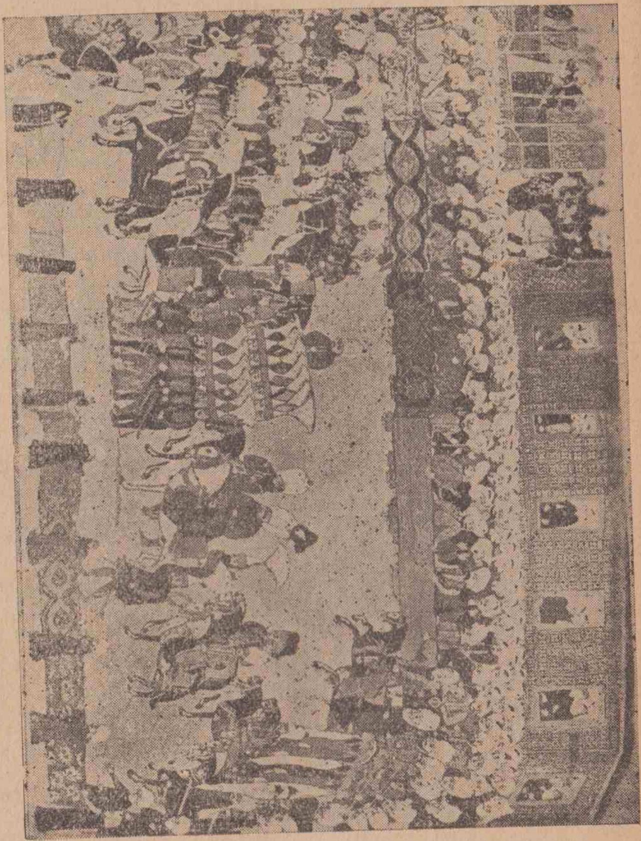
وأول هذه المؤثرات التصوير الإيرانى الذى نشاهده بوضوح فى أول إنتاج لهذه المدرسة نتيجة السياسة التى اتبعها سلاطين آل عثمان فى القرن ١٥ ، ١٦ م بعد استيلائهم على القسطنطينية إذ ساروا على نهج أسلافهم حكام بروسة فى القرن ١٤ م الذين كانوا يستدعون الفنانين الإيرانيين للعمل فى بروسة فاستدعى هؤلاء كثيرا من المصورين والمذهبين الإيرانيين للعمـــل

فى القسطنطينية ونعرف منهم حاجى محمد نقاش آصفهانى وولى جان وشاه قولى .

ومن مصادر التأثير الإيرانى أيضاً المخطوطات المصورة التى قدر لها أن توضع تحت أنظار المصورين كمجموعة المخطوطات التى حملها معه بديع الزمان مرزا بن السلطان حسين بيقرا إلى القسطنطينية عندما هرب إليها عقب فشله فى وقف الغزو الأزبكى . والمخطوطات التى جمعها السلطان بايزيد من المكتبات التيمورية .

وتحت هذا التأثير وذاك أقبل المصورون الأتراك فى المراسم التركية كذلك المرسم الذى أنشأه سليمان بالسراى على رسم الصور مقلدين الإنتاج التيمورى والصفوى بعهديه الأول والثانى، ولم يغفلوا مع ذلك إظهار الخصائص التركية كالملابس التركية مثل القفطان والجبه والعمائم الضخمة التى كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط وكالسحن التى تختلف عما اعتدنا رؤيته من قبل إذ تمتاز هـــذه ببروز الفكين (شكل ١٤) .

ومن المميزات الخاصة بالتصوير التركى العمائر ذات الأسقف المسنمة التى لم نشاهدها من قبل وهذا أثر من آثار البيئة بالطبع ، كذلك انفردت المدرسة التركية برسوم المعارك الحربية ، وتعد



(شكل ١٤) صورة من المدرسة التركية العثمانية — القرن ١١ هـ — ١٧ م.

من ابتكارات المصور التركى ، ولا يمكن أن تكون رسوم المعارك الحربية القليلة فى المدرسة الإيرانية مثالا احتـــذاه المصور التركى .

وألوان الصور التركية زاهية ويكثر فيها الذهب والفضة وهى مع ذلك أقل تنوعا من ألوان المدرسة الإيرانية .

ونعرف من المصورين الأتراك حسام زاده صنع الله وكان شاعرا أيضاً وعثمان وحيد روشبل زاده أحمد ونقشى ومعين ولفنى عبدالجليل شلبى .

وقد اتبع كل من معين ولفنى عبدالجليل شلبى أسلوب رضا عباس أى استخدام الحبر الصينى أما حيدر ونقشى فقد تأثر بالأسلوب الغربى فحيدر ينقل رسوم فرنسوا الأول من عمل المصور كلويه الفرنسى .

والواقع أن التأثير الأوربى كان قد وجد طريقه منذ القرن الخامس عشر الميلادى إذ سهل سقوط القسطنطينية فى أيدى العثمانيين اتصالهم بالغرب فاستدعى السلطان محمد الثانى ستة من الإيطاليين من بينهم جنتيلى باللينى الذى أرسله دوج البندقية فى سبتمبر سنة ١٤٧٩ فظل حتى نوفمبر سنة ١٤٨٠ ورسم كثيرا من الصور للسلطان . ومما يؤسف له أن قليلا جدا

من إنتاج هـــذا المصور الذى امتد تأثيره حتى إيران حيث تأثر به بهزاد هو الذى وصل إلينا لأن السلطان بايزيد ٢ أمر بإخراج هذه الرسوم من القصر فاشتراها التجار الإيطاليون ومن بين هذه الصور واحدة محفوظة فى المتحف الأهلى بلندن .

وفى عهد السلطان أحمد ينصرف الفنانون إلى نسخ المخطوطات ويقل الإقبال على توضيح المخطوطات بالصور . وفى القرن ١٨ م يتأثر التصوير التركى بأسلوب الروكوكو ، وفى نهاية هذا القرن يقبل المصورون على استخدام الزيت بدلا من الألوان المعدنية .

ويذهب بعض الباحثين والدارسين إلى أن التصوير التركى لم يزدهر لعدة عوامل منها العداوة الشديدة للتصوير حتى إن هواته كانوا يضطرون إلى إخفاء مجموعاتهم مثل الصدر الأعظم قرة مصطفى عندما سقط عام ١٦٨٣ م ، ومنها عدم توفر الذوق الفنى لكثير من السلاطين العثمانيين وقد سبق أن رأينا أن ازدهار الفن أو اضمحلاله متوقف على سياسة السلاطين والحكام ، ومنها أيضاً عدم النبوغ والالتجاء إلى المصورين الأجانب كما فعل السلطان محمد الثانى غير أننا نرى أن كثيرا من الأحكام لا يمكن أن نطمئن إليها إلا بعد أن تدرس مجموعة المخطوطات التركية دراسة وافية تساعد على تكوين فكرة صحيحة عن هذه المدرسة .

إعداد المصور

من المعروف أن الفنون الإسلامية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون ، ولقد اكتسبت هـذه الصبغة بسبب طريقة إعـداد الفنان وهى فى جوهرها لاتختلف كثيرا عن الوسيلة التى تتبع اليوم فى إعداد الصناع الفنيين ويعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إرشاده وإشرافه على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهين بأكثرها صعوبة وتعقيدا .

كذلك كان الشأن فى تعليم المصورين إذ يلتحق عدد من الصبيان بمرسم مصور ماهر ويتعلمون منـه كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق ويتمرنون فى نفس الوقت على نقل نماذج معينة من رسوم يعدها لهم وعليهم أن يحذقوا رسمها من الذاكرة قبل الانتقال إلى رسم ما هو أصعب منها وهكذا ينتقل التلميذ من رسم الخطوط إلى الأشجار إلى الحيوانات إلى الأشخاص .

وكان لهذه الطريقة أثرها الواضح فى التصوير فهى أولا تعود المصور الناشىء على رسم نماذج معينة فضلا عن أنه كان يتعلم

تكوين الصورة عن أستاذه بوساطة الورق المخرم ، ولذلك نلحظ المحافظة على تكوينات معينة تستمر من عصر إلى عصر ، وتنتقل من مصور إلى آخر، مما أكسب التصوير الإسلامى شيئاً من الجمود ونجد أمثلة من هذا حتى لمشاهير المصورين المسلمين أمثال قاسم على ومحمود مذهب إذ نقلا رسوما لبهزاد الذى كان يكرر بدوره بعض تكوينات أستاذه روح الله ميرك .

وطريقة التعليم هذه كان من شأنها أنها قتلت المواهب عند الناشئين ، وهذا هو الأثر الثانى لها . ولذا لم نجد نابغه فى التصوير له مذهبه الخاص فى التعبير وأسلوبه الفريد فى الرسم . والذى امتاز منهم عن غيره إنما امتاز بفضل اتقانه مزج الألوان وتفوقه فى اكساب صوره مسحة من الجمال والرقة ؛ وحتى مشاهير المصورين الذين اعتبرناهم مبدعين لم يستطيعوا التخلص من هذا الأثر ، وبالتالى لم تكن رسومهم بالنوع الفريد الشاذ عن غيره من رسوم إخوانهم فى عصرهم إلا بالقدر الضئيل وعلى النحو الذى وصفناه من حيث الامتياز فى التكوين أو رقة الألوان أو حفظ النسب بين الأشياء بعضها بعضا أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق فى التعبير عن الحركات؛ ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر .

تجهيز أدوات التصوير

لم يكن عمل المصور الإسلامى بالأمر الهين، بل كان عملا شاقا مضنيا، يستلزم منه وقتاً طويلا، ويستنفذ مجهودا عظيما؛ إذ لم يكن مقصورا على الرسم فقط بل كان عليه أن يحضر بنفسه أدواته كالفرشاة والألوان - والأصباغ والورق المزخرف وكل ماهو فى حاجة إليه فى عمله.

وقد اختص كل مصور بطريقته فى تحضير هذه الأدوات، وكان يعتز بها ويعتبرها سراً من الأسرار لايبوح بها لغيره إلا لتلاميذه لاعتقاده أنها أمثل طريقة وأحسن وسيلة يستطيع بها أن يكسب الألوان والأصباغ الرونق والبهاء.

وكان هناك نوعان من الألوان.. الأول هو الألوان المعدنية والثانى هو الألوان النباتية، وقـــد فضل المصورون المسلمون الألوان الأولى منها لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة. وتحتفظ باللون ودرجته ولا تمتزج بعضها ببعض مكونة ألوانا ثانوية. فإذا وضعنا لونا أزرق فوق لون أصفر اختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقا. أما الألوان النباتية فنظرا لشفافيتها يمتزج

اللونان ويكونان لونا ثانويا هو اللون الأخضر وهكذا .

ولم يستخدم المصور المسلم الألوان المائية إلا فى أواخر عهود التصوير الإسلامى وتحت التأثير الاوربى، وكان هذا أحد أسباب اضمحلال التصوير الإسلامى .

وكانت هذه الألوان تحضر بأن تسحق المعـــادن إلى أن تصير ترابا ناعما ويتم ذلك عادة بوساطة حجر صلد صنع خصيصاً لهذا الغرض ، كما كانت تسحق أحيانا فى هاون . وبعد ذلك تنخل بوساطة قماش رقيق جدا ثم تخلط بمحمل لزج وهو السائل الذى يستعين به المصور فى تكوين الأصباغ بإضافة المعادن إليه . ويتوقف جمال الألوان على أمرين . . الأول دقة السحق والغربلة والثانى كمية المحمل المستعمل فى عملية تكوين اللون .

وكان المحمل أنواعا ثلاثة وهى الزلال، والغراء والصمغ العربى . والأول منها كان مفضلا فى العصور الأولى لدوام الألوان المجهزة به ومقاومتها لفعل الرطوبة ، كما أن الصور الملونة به لاتتلف إذا ماصب الماء عليها ، ولما كان الزلال لزجا فإن المصور كان يضيف إليه الشب ، ونظرا لسرعة فساده كان التجهيز يجرى وقت الحاجة وعند اللزوم .

وقد حل الغراء محل الزلال وكان يضاف إليه عصير العنب

أو محلول السكر ليمنع تشقق الصور إذا ما اقتصر على الغراء وحده. وتحتفظ الألوان المجهزة منه بلمعانها ولكن بدرجة أقل من الزلال.

أما الصمغ العربى فكان نادر الاستعمال؛ لأنه أقل احتمالا بكثير منها. ومن الملاحظ أن الصبغة كان يختلف لونها من عصر إلى آخر بحسب المادة التى تحضر منها، وقد اعتمد على هذه الخاصية فى التحقق من نسبة صور إلى العصور المختلفة اعتمادا على تحليل الألوان المستخدمة فى تلوينها.

والمعروف أن اللون الأحمر كان يحضر من الزنجفر الذى يتحصل عليه من عملية تسامى الكبريت والزئبق فى بوتقة مقفلة أو من كبريتيد الزئبق المحلى، وكذلك من المغرة الحمراء وهى أكاسيد معدنية ترابية أو من أحمر الرصاص الناتج من تسخين الرصاص.

أما اللون الأزرق فقد استحضر من اللازورد والأسمانجونى Azurite وللحصول على اللون الأصفر استخدم أكسيد الرصاص الأصفر أو المغرة الصفراء. أما الأرجوانى فكان من صدف سمك أرجوانى اللون أو من كبريت وزرنيخ أصفر وهو المسمى بالرهج. والأبيض من أبيض الرصاص أو الطباشير الرقيق. واللون البنفسجى الزاهى، والقرنفلى من مزيج من الأزرق والقرمز

الهندى . واللك القرمزى من الحشرات الجافة من عائلة القرمز التى تعيش على أشجار البلوط الكثيرة الأشواك والتى تنبت حول البحر الأبيض المتوسط . وأخيرا الذهب للون الذهبى .

أما الفرشاه فكانت من شعر الحيوانات ففى إيران من شعر رقبة قط أبيض له من العمر شهران ويجب أن يكون طويل الشعر بصفة خاصة ، وفى الهند استخدم شعر السنجاب ، وكانت الفرشاه تعد بشكل خاص بحيث ينتهى طرفها بشعرة واحدة وذلك طبعاً ليتمكن من تلوين الخطوط الرفيعة .

وقد تفنن المصور فى شكل الورق فكان الورق المرقط بالذهب والرخامى أو السحابى اللون وهو أنواع منه البسيط والممشط والمعقد والمزهر وذو النقوش الكتابية والرسوم وأخيرا المذهب .

وكان من الواجب أن يصقل الورق لئلا يمتص الألوان واستخدم لصقل الورق زلال البيض أو محلول مخفف من النشا . وكيفيه ذلك أن يوضع المحلول على سطح الورق باستخدام فرشاه عريضة غير غليظة ثم يترك ليجف ثم توضع الورقة بعد ذلك على لوح مقوس من الخشب صنع خصيصاً لهذا الغرض ، ثم تحك بوساطة المحار أو البلوط حتى تصير لامعة . .

تكوين الصورة

اتبع المسلمون فى أول الأمر الطريقة التى كانت سائدة فى الفن البيزنطى من حيث أن الخطاط هو الذى كان يحدد المكان المراد تزيينه بالصور ويبين الموضوع المطلوب توضيحه . ولقد ظلت هذه الطريقة متبعة فى المدرسة العربية والمدرسة الايرانية إلى أن جاء بهزاد ، فخرج على هذه القاعدة واختار بنفسه الموضوعات وحدد المساحات .

ولم تكن مساحات الصورة فى المدرسة العربية محددة بإطار من الجهات الأربع إلا فيما ندر، وربما كان عدم التحديد هذا أثراً من الآثار المسيحية أو البيزنطية حيث نجد رسوماً غير محددة، وربما كان لطريقة تكوين الكتاب الإسلامى بعض الأثر فى عدم التحديد أيضاً، وأقصد من هذه الطريقة التذهيب بالذات؛ لأننا نلاحظ أن التذهيب فى العصر العربى كان يعتنى بالصفحات الأولى من المخطوطات فيعمل لها إطارات مزخرفة بخلاف الصفحات الداخلية التى كانت خالية منها .

أما فى المدرسة الإيرانية وما تلاها من مدارس وتأثر بها فقد حددت مساحة الصور من الجهات الأربع وكان ذلك لعاملين: أولها

التطور الذى أصاب تذهيب الكتاب؛ إذ لم تقتصر العناية على الصفحات الأولى من المخطوطات بل تعدتها إلى الصفحات كلها وعملت لها جميعاً هوامش، وهذا ساعد المصور على تحديد المساحة المخصصة للتصوير.

أما العامل الثانى فهو التأثر بالصين وتغيير فكرة المصور المسلم عن رسومه وميله إلى اعتبارها أكثر من مجرد رسوم توضيحية لنص الكتاب وأن من الممكن اعتبارها لوحة مستقلة بذاتها كما هو الحال فى التصوير الصينى.

والملاحظ أن المصور العربى لم يكن يتعدى الخطين الجانبيين للمساحة، فى حين أن المصور الإيرانى فى العصر المغولى استطاع أن يكمل موضوعه فى الهامش. وفى أغلب الظن أن المصور اضطر إلى ذلك خصوصا وأنه لم يكن له حق تحديد المساحة فضلا عن اختيار الموضوعات.

ولم يكد يخرج فنانو المدرسة الإيرانية فى العصر المغولى على العرف المألوف حتى اتبعهم من جاء بعدهم من المصورين فى مختلف العصور والبلدان.

وإذا بحثنا عن نظام توزيع وحدات الصور وجدنا أن أسلوب المستوى الواحد هو أول الأساليب التى اتبعت فى التصوير الإسلامى

وكان يصاحبه فى بعض الأحيان مستو آخر إذا ما ضاق خط المستوى الواحد عن استيعاب كل الشخصيات المرسومة .

ثم نجد بجانب هذا المستوى تصميمات أخرى لتوزيع الأشخاص كالشكل الهرمى أو المثلث أو المتوازيات أو البيضى ، هذا فضلا عن تصميمات أخرى يتعذر علينا معرفة كنهها ، لأنها تتكون من عناصر متعدده الأضلاع .

وفيما تلا المدرسة العربية من مدارس يتعذر علينا تحديد نوع التصميم الذى اتبع ولو أننا فى بعض الأحيان يسهل علينا التعرف عليه كذلك التصميم البيضى الذى استخدمته المدرسة الهندية بكثرة .

وظهور التصميم البيضى للمدرسة العربية راجع إلى التأثر بالحياة العامة ففى المساجد توجد حلقات الدرس وعند مشاهدة الألعاب يلتف الناس حول اللاعبين فى حلقات،وهذا ماتدلنا عليه صورة من مقامات الحريرى تمثل أشخاصا يشاهدون بعض الحوادث، ولا نزال نشاهد ذلك إلى يومنا هذا .

إهمال قواعد المنظور والضوء والظل

من الملاحظ أن المصور لم يكن يراعى فى ترتيب وحداته أو فى رسمها قواعد المنظور، وقدتأثر فى ذلك بالفن البيزنطى وهذه من الأمور التى يعاب عليها الفن الإسلامى، ولكننا فى الواقع نغبنه إذا ماطبقنا عليه تلك القواعد؛ لأنها لم تتبع فى أوربا إلا ابتداء من عصر النهضة وحتى بعد ذلك التاريخ لم تكن الصور التوضيحية فى الكتب خاضعة لهذه القواعد كما تدلنا على ذلك مثلا صور نسخة من قصص أيسوب من القرن ١٥ م وصور مخطوطة عن سقوط رتشارد الثانى.

ولم يكن المصور المسلم جاهلا لهذه القواعد، بل نجد محاولات عدة من قبل المصورين لاتباع قواعد المنظور فى بعض وحدات الصور، وبخاصة قطع الأثاث كالعروش والمناضد وماأشبه، وقد يوفق المصور فى محاولاته فيرسم المنظور صحيحا أولا يوفق فيخطىء بعض الشيء وقد فضل استخدام منظور عين الطائر فى رسم موضوعاته.

وانصراف المصور عن اتباع هذه القواعد مع علمه بها راجع

إلى احساس داخل يكمن فى نفسه ذلك الإحساس هو الذى دفعه إلى عدم معالجة المنظور بأسلوب علمى كزميله فى الغرب . وهو الذى دفعه إلى عدم رسم الأشياء كما تراها العين فى وقت معين ومن زاوية بعينها؛ إذ أنه يسجل بذلك المنظور فى وقت معلوم، وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير . لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال مسببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشىء كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت. ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل وحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما وكأننا به يريد أن يمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم .

ومما يذكر فى هذا الصدد أن المصور روبنز رسم مرة صورة ظل الأشجار فيها فى اتجاه وظل الأشخاص فى اتجاه آخر .

ومما يتصل بنظرته إلى قواعد المنظور الشفافية،ذلك أن المصور نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو فى باطن الأرض أو فى قاع المياه ووسيلته فى ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف فى سطح الأرض لنرى منه مافى قاع الآبار أو عمل قطاعات فى مجارى المياه لنرى منها ما يستقر على قاعها وهكذا .

التسطيح

ظهر فى أوائل العصر المسيحى فى الشرق اتجاه فنى يهدف إلى التهذيب والبعد عن تمثيل الطبيعة ويتمثل لنا هذا الاتجاه فى بعض الرسوم الجدارية فى مدينة دورا بجانب الأساليب الإغريقية التى تستخدم الأبعاد الثلاثة .

ويحتمل أن فنانى دورا قد تأثروا بالفن البارثى وبكتريا ، ولهذا يظن أن إيران هى مصدر هذا الاتجاه الفنى كما يعتقد أن دورا كانت بمثابة المركز الذى انتشر منه هذا الأسلوب فى العالم المسيحى .

وشاع هذا الأسلوب فى التصوير البيزنطى ، وانتقل منه إلى التصوير الإسلامى ، ومن هذا نرى أن — الدين الإسلامى برىء مما ينسب إليه من أنه هو المسئول عن التسطيح فى الفن الإسلامى . وكل ما يمكن أن نذكره فى هذا السبيل هو أن الدين الإسلامى بموقفه الخاص من التصوير قد ساعد على انتشار هذا الاتجاه الفنى ومنع التصوير الإسلامى من أن يتطور كما تطور زميله

فى الغرب وكان مطبوعا بالطابع البيزنطى حتى عصر النهضة. ولكنه استطاع التخلص من التقاليد البيزنطية واستخدام قواعد المنظور والبعد الثالث والظل فى رسومه فى حين أن المصور المسلم لم يستطع الوصول إلى ماوصل إليه زميله فى الغرب إلا عندما تأثر به وتتلمذ عليه..

المواجهة

من أصعب الأمور التى يصادفها المصور الذى يختار الوضع المواجه لأشخاصه رسم القدمين، وقد حيرت القدمان جميع الفنانين فى مختلف العصور واختار كل فن وضعاً خاصا لهما .

وقد اتبع المصور المسلم فى أول عهده بالتصوير أساليب من سبقه إلى أن رسخت أقدامه فى هذا الفن ، واستطاع أن يبتكر لنفسه وضعاً خاصا .

فالرسوم الجدارية بقصير عمرة تدلنا على أنه اتبع الأسلوب الإغريقى وفيه ترسم إحدى القدمين — جانبية والأخرى مرفوعة فيظهر الشخص كأنه يتحرك إما إلى اليمين وإما إلى الشمال ، وفى سامرا نراه يسير على هدى الأسلوب البارثى فى بعض النقوش ، والساسانى فى البعض الآخر ففى النوع الأول ترسم القدم متجهة إلى الخارج فى حين تتجه أصابعها إلى أسفل كأن الشخص واقف على أطراف أصابعه. أما النوع الثانى فترسم فيه القدمان أفقيتان جانبيتان متجهتان إلى الخارج .

وفى صور المدرسة العربية وما تلاها من مدارس ترسم القدمان جانبيتان أفقيتان فى اتجاه واحد وقد تميل القدم إلى الأسفل قليلا ، ونلاحظ أن المصور كان يتجنب المواجهة الكلية فكان يرسم الشخص بحيث يظهر منه ثلاثة أرباعه فى أكثر الأحيان .

والمصور المسلم أول من رسم قدم الشخص المواجه جانبيه أفقية وربما اهتدى فى رسم القدمين ببعض النقوش الأشورية أو الساسانية ، ولكن يجب أن نلاحظ الفرق بين الأسلوب الإسلامى والأسلوب الأشورى والساسانى إذ أن الساق فى التصوير الإسلامى ترسم أماميه على حين أنها ترسم جانبيه فى الفنين الآخرين . .

ومما هو جدير بالذكر أن رسوم بعض الأشخاص فى الفن البيزنطى قد تأثرت بالتصوير الإسلامى ؛ إذ رسمت فيها القدمان على النمط الإسلامى كما تدلنا على ذلك بعض الرسوم وبعض صور فى مخطوطة بيزنطية من القرن ٩ — ١٢م محفوظة بالفاتيكان .

الرسوم الشخصية

طرقت عناية المصورين بتوضيح الكتب بالصور على فرع آخر من ميادين التصوير ، هو رسم الصور الشخصية . . ونقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها نقلا عن أنموذج حى أمامه ، ويكون صادق التعبير عن صفات أنموذجه الخَلقية والخُلقية .

وأقدم الرسوم الشخصية الإسلامية التى وصلت إلينا ترجع إلى القرن ١٤ م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية . . .

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التى تقول بوجود صورة للنبى (صلى الله عليه وسلم)وهى التى رآها سائح قرشى ، يدعى ابن وهب من ولد هبار بن الأسود ، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح فى السفينة بمن معه ، وموسى وبنو إسرائيل ، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه . . وفوق كل صوره كتابة طويلة قد زيد فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم

ويقول « ثم رأيت صورة نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) على جمل وأصحابه محدقون به، فى أرجلهم نعال عربية من جلود الإبل ، وفى أوساطهم الحبال قد علقوا بها المساوك » ويقال إن راسمها مصور صينى كان ضمن بعثه موفدة إلى النبى . . ومن الرسوم التى عملها الصينيون لشخصيات مسلمة صورة ابن بطوطة ورفاقه .

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل فنانين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة فنانين مسلمين ، وهذه الصور لا تخص قطرا بالذات بل تشمل جميع الأقطار فى مختلف العصور . .

وأول هذه الإشارات تلك التى تذكر أن صورة على بن أبى طالب كانت منقوشة على السيوف ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد ، فيقول المسعودى فى كتابه مروج الذهب « وحكى عن ابن العباسى محمد بن سهل . قال : كنت أكتب لعتاب بن عتاب على ديوان جيش الشاكريه فى خلافة المنتصر ، فدخلت إلى بعض الأروقة ، فإذا هو مفروش ببساط سوسنجرد ومسند ومصلى ووسائد بالحمرة والزرقة ، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسـية ، وكنت أحسن القراءة بالفارسية ، واذا عن يمين المصلى صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق ،

فقرأت الكتابة فإذا هى صورة شيرويه القاتل لأبيه ابرويز الملك ، ملك ستة أشهر ، ثم رأيت صورة ملوك شتى ، ثم انتهى بى النظر إلى صورة عن يسار المصلى عليها مكتوب صورة يزيد ابن الوليد عبدالملك قتل ابن عمه الوليد يزيد ابن عبدالملك ، ملك ستة أشهر » .

كما يذكر المقرى أن عبدالرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التى شيدها وسماها باسمها فيقول : « ثم قال وأخبرنى بعض مشايخ قرطبة عن سبب بناء مدينة الزهراء ، أن الناصر ماتت سرية له ، وتركت مالا كثيرا ، فأمر أن يفك بذلك المال أسرى المسلمين ، وطلب فى بلاد الافرنج أسيرا يوجد ، فشكر الله على ذلك ، فقالت له جاريته الزهراء ، وكان يحبها حبا شديدا : اشتهيت لو بنيت به مدينة تسميها باسمى وتكون خاصة لى ، فبناها تحت جبل العروس من قبلة الجبـــل وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتقن بناءها وأحكم الصنعة فيها ، وجعلها منتزها ومسكنا للزهراء وحاشية أرباب دولته ، ونقش صورتها على الباب » . . .

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين يمثله وقيصر الروم أسيرا بين يديه وحوله كثيرون من الأمراء والروم الذين

هزمهم ، وحول هذا الرسم صورة أخرى لحدائق وحيوانات وطيور.

ويروى أن السلطان محمود الغزنوى عندما رفض ابن سينا العمل فى بلاطه وفر إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سيناء على ورقة . ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها وأرسل الصور إلى حكام الدول المجاوره راجياً أن يرسلوا له صاحبها .

ويذكر الراوندى أن السلطان السلجوقى طغرل بن أرسلان الذى كتب له زين الدين الخطاط المشهور مجموعه من الشعر أمر مصورا يسمى جمال نقاش أصفهانى بأن يرسم فى المخطوطة صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه .

ويصف المقريزى بعض الستور الحريرية الفاطمية فيقول :
« ووجد من الستور الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ، ومكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله » .

ويتكلم المقريزى أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول :
« وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش ، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجوانى فى كتاب النقط على الخطط ، :إن الخليفة

الآمر بأحكام الله بنى على المنظرة التى يقال لها بئر دكة الخركة منظرة من خشب مدهون ، فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش ، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده ، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاة ، وكتب ذلك عند رأس كل شاعر ، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب . فلما دخل الآمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة مختومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده ففعلوا ذلك وأخذوا صررهم وكانوا عدة شعراء .

كما يذكر المقريزى أيضاً أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل فيقول : « عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجعله عالياً يشرف على الجيزة كلها وبيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها .

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً ؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك .. إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطبيعة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر

الذى كتب لطغرل لاستحالة مثل هذا الأمر لما فيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان ، كما هو الحال فى ديوان الشعر (الذى عمل لطغرل) إذ نجد به أشعارا لشعراء توفوا قبل عهد الفنان .. وزيادة على ذلك فإن الرسم عن الطبيعة يقتضى جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات طويلة ، وجلسات متكررة ، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم ، ويتقنوا رسم الملامح ، ويوفقوا فى إكساب صورهم شيئاً من شخصية المرسومين وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة فى مثل هذه العصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الإسلامية عن التصوير قويا فى نفوس المسلمين .

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نعلل إذن قول هؤلاء الكتاب ؟ الواقع أن تلك الإشارات لا يمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوما رمزية لتلك الشخصيات ، ففهم هؤلاء المؤرخون من كتابة الأسماء فوق الصور مثلا أنها تمثل هذه الشخصيات .

ومن هذا القبيل تلك الصور التى وصلت إلينا ضمن النقوش الحائطية بقصير عمره الكائن ببادية الشام شمال شرقى البحر الميت

وهى صورة أعداء الإسلام أو ملوك الأرض فى قول آخر . . وهى صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم ، فلجأ المصور إلى رسم الملوك — الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم : قيصر بيزنطة ، وكسرى فارس ، وأمبراطور الصين، ورودريك ملك أسبانيا، والنجاشى، وأحد أمراء الأتراك أو الهند. ولقد كتب فوق كل واحد اسمه . وإذا أمعنا النظر فى هذا الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافا ملحوظا بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص بحيث إذا ما رأيناها فى موضع آخر استطعنا معرفة صاحبها وكل ما هنالك من فروق إنما هو فى أغطية الرأس والملابس .

ومثل نقش قصير عمرة رسوم الاشخاص فى النقوش الحائطية التى عثر عليها بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا ، فنجد فوق بعضها لفظ مشمش أو مفلح ومع ذلك فلا اختلاف بين الشخصيتين .

وينطبق مثل هذا القول على الصور التى وصلت إلينا من عهد المدرسة العربية التى ينسب إليها أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المصورة . . حقا إننا نجد بعض الاختلافات البسيطه بين سحن الأشخاص بل إننا نجد أحيانا سحنة واحدة

تتكرر لشخص بالذات ، ومن السهل التعرف عليه وسط الجموع التى تحيط به . ولكننا مع ذلك لا نستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها .

فإذا كان الأمر كذلك فى القرن ١٣ م ، بل وفى القرن ١٤ م ونحن فى عصر قد مضى عليه منذ ظهور الإسلام زهاء ستة أو سبعة قرون ، وبعد أن رسخت التعاليم الفنية فى نفوس المسلمين ، وأصبح لهم أسلوب تصويرى خاص ، فما بالنا بالقرون السابقة ؟ أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوما شخصية كما تذكر الروايات؟ وأعتقد، كما سبق القول ، أنها لم تكن سوى رسوماترمز إلى هؤلاء الملوك والأمراء أو الأشخاص بأية وسيلة ، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو إشارة ، كنوع الرداء أو غطاء الرأس ، ليفهم منها أنه هو الشخص المقصود مثل رسم قصير عمرة . وأظن أن هذا النقش لو قدر له ألا نعثر عليه وأن يصلنا وصف أحد المؤرخين له لكنا أمام حالة أخرى من تلك الحالات التى ذكرها المؤرخون .

ولقد وصلت إلينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص ، علاوة على رسوم قصير عمرة وسامرا ، منها رسم لبهرام كور ، وهو يصيد حمار الوحش وخلفه حبيبته فتنة على طبق من الخزف

وأخرى لمعركة حربية على سلطانية من الخزف أيضاً . وقد كتب فوق المحاربين اسم كل واحد منهم وعلاوة على ذلك فإن كثيراً من رسوم المدرسة السلجوقية قد كتب فوق أشخاصها أو حيواناتها، الأسماء كما فى مخطوطات كليلة ودمنة مثلا وكما فى صورة تمثل حكماء الإغريق، وأخرى فى مخطوط كتب على أحدهم خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤ هـ — ١٤١١ م).

وإذا كان قد وصل إلينا بعض صور شخصية من القرن ١٤م كرسوم جنكيزخان وخلفائه فى مخطوطة لتاريخ رشيد الدين، بالمكتبة الأهلية والمنقولة عن أصول قديمة ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا ، وقد كتب فوق كل شخص اسمه ، وأخرى لجلال الدين رومى وسعدى الشاعر وأوغتاى ومانجوخان وهولاكو إلا أن الصور التى عملت فى القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نطمئن إليها ونثق بها عن تلك المرسومة فى القرن الرابع عشر . .

كما أصبحت هذه الرسوم أهم مظهر من مظاهر النشاط الفنى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولو أن كثيرا منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يغلب عليها فقدان الشخصية . .

ونلاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تظهر إلا بعد أن اتصل

المسلمون بالمغول وهذا يوضح لنا أن عدم الإقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لعجز فى مقدرة الفنان المسلم إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سحنا معينة ، وأنه استطاع أن يصل برسومه فى بعض الحالات إلى مرتبة الصور الشخصية كما فعل يحيى الواسطى مصور مقامات الحريرى « شيفر » وكما فعل أبو عبد الله فى نسخة من نفس المقامات المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا . .

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه ، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير كما تعلموا غيره من الفنون على أيدى أصحاب الحضارات السابقة . . ولقد كان البيزنطيون المعلم الأول فى ميدان التصوير وفى رسوم الأشخاص بوجه خاص . . وانى أرى أن ماينسب إلى المسلمين من ضعف فى هذا الميدان إنما يرجع إلى هؤلاء المعلمين لأننا إذا ما تصفحنا مخطوطاتهم وشاهدنا مافيها من رسوم أشخاص لوجدناها لاتختلف عن الرسوم الإسلامية ، فهى توضيحية لما فى هذه المخطوطات من دين أو قصص أوعلوم ولما وجدنا تمييزا واضحا بين سحن الأشخاص ورأينا أن المصورين البيزنطيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بعيدين عن التقاليد الإغريقية متتبعين أسلوبا زخرفيا .

ولعل هذا الأسلوب وهو توضيح المخطوطات بالصور كان له أثره فى المصورين المسلمين فاتبعوه وزينوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم الصور الشخصية .

ونستطيع أن نتبين الضعف فى رسم الأشخاص من حيث عدم التمييز بين سحنهم تمييزا يفهم منه أنهم درسوا أصحابها دراسة طبيعية من مشاهدتنا لرسوم المخطوطات ولرسوم الفسيفساء كتلك التى تمثل الامبراطور جستنيان وحاشيته الموجودة فى كنيسة فيتالى بروما ، والرسم الذى يمثل تيودورا الامبراطورة ووصيفاتها ، إذ لا نجد فرقا بينا بين سحن الأشخاص . . وإذا كنا نجد رسوم بعض أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين ، إلا أنها لاتدل على أنها دراسة على الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحضة . .

أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم والذين يتأصل فيهم هذا الميل منذ كانوا بأواسط آسيا ، فقد أصبح من السهل إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب .

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لايقتصر على التوجيه فقط ، بل يستلزم استعدادا فنيا ممتازا يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب صورته بعض الصفات

والأخلاق التى تنطوى عليها نفس أنموذجه ، وليست هذه الموهبة بمتوفرة عند كل فنان ، وربما كان الضعف فى المقدرة الشخصية للفنان سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقة من المدرسة المغولية،ويوضح لنا القول بأن صور القرن الخامس عشر الميلادى أدعى إلى الثقة من صور القرن الرابع عشر ، حيث لم تشر المصادر التى وصلت إلينا إلى نبوغ فنانين كما أشارت إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه ، والذى يقول عنه الدكتور مارتن انه كان فى هذا الميدان أستاذاً عظيماً ويقارنه بالفنانين هولبين ودورر ومملنج . .

ويحسن قبل الكلام عن الصور الشخصية فى التصوير الإسلامى أن نشير إلى الحقيقة التالية،وهى أن الفنانين الأوروبيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر أن ينجحوا فى رسم الصور الشخصية وأن يتقنوها إتقاناً عظيماً ، فى حين أن المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فإن نجاح المسلمين لا يقاس بنجاح الأوروبيين مع أن التصوير الإسلامى والتصوير الأوربى فى القرن الثالث عشر وما سبقه كانا يمتان إلى الفن البيزنطى بصلة وثيقة . .

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة ، تلك التى مكنت الفنانين من التحرر من القيود الثقيلة التى كانت تفرضها عليهم

الكنيسة ، ومن ضمنها تلك التعاليم التى وضعت بخصوص التصوير ، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنتهم من الرجوع إلى التعاليم الفنية الإغريقية القديمة باطلاعهم على تلك الصور التى كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة ، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت فى أيدى رجال الحرب الصليبية الرابعة عام ١٢٠٣ — ١٢٠٤ م ..

أما فى العالم الإسلامى فالراجح أن الذى حد من نشاط الفنانين فى هذا السبيل هو الأثر الذى بقى فى نفوسهم من التعاليم الدينية ، ولعل للأسلوب الذى كان متبعا أثرا فى هذا الضعف إذ يقال أن الفنان لايرسم صورة من الحياة ، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أى رسوم تخطيطية ، ولكن يزوره من حين لآخر لكى يراجع عمله ويضبط خطوطه التى رسمها من الذاكرة ، والنتيجة التى يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هى الحصول على رسم مثالى ..

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسجوا على منواله فى رسم الصور الشخصية ، بل إن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروخ بيك الذى نقل رسما ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلى أسير الشاه إسماعيل الصفوى ..

ونستطيع من مراجعة الإمضاءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صورا شخصية فى القرن الخامس عشر : بهزاد (شكل ١٥) وشيخ محمد ، وخواجه حسن ، ومعين الدين ، وميرك وأغا رضا ، ومحمدى . وفى القرن السابع عشر : رضا عباسى ، وعبدالملك استربادى ، وعبدالمطلب ، وعلى قولى جبه دار ، وأفضل ، وبهزاد سلطانى . . وفى القرن



(شكل ١٥) صورة شخصية لشايبك خان — من عمل المصور بهزاد — المدرسة الإيرانية — القرن ٩ هـ — ١٥ م .

الثامن عشر معين مصور ، ومحمد باه ، وعبدالله ، ومزرا بابا ..

وتتنوع الشخصيات تنوعا بيّنا ، فمن صور سلاطين إلى أمراء وحكام أقاليم ، إلى رسوم أدباء وفنانين ، إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء إلى رسوم سفراء ورجال أوربيين فنجد صورا للسلطان مرزا ، والشاه عباس والشاه صفى ، وفتح على شاه ، ونادر شاه ، وأمير شجاع الدين سيد بدر ، وغلام حضرت شاه سيد على بن محمد ، والأمير يوسف بن أوزون حسن ، وغريب مرزا ، مراد آق قويونولى ، وعبد الله خان أزبك ، ومحمد خان شيبانى ، ومير على شيرنوائى ، وأمام قليخان حاكم شيراز وجلال الدين رومى ، ومولانا عبدالله هاتفى ، كما نجد رسوما لسفراء مغوليين وزوجاتهم .

أما رسوم الأشخاص الأوربيين فمنقولة عن أصول أوروبية ومنها رسم لشارل الخامس ورسم البابا وهو يبارك فرانسيسكو كوستا . . . وكذلك نجد رسوما أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المغوليين ودراويش وخطاطين وأمراء . . . ومن بين رسوم السيدات الكثيرة نجد واحدة تمثل ابنه شاه رخ أفشاريد ..

ونلاحظ أن بعض الرسوم متقن اتقانا عظيما يشهد بالتفوق ، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما فى صورة

الدرويش وصورة سلطان حسين مرزا ، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميزه صفات أو ملامح خاصة ، بل إن القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوما كثيرة جدا بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين ، ولكننا لا نستطيع الجزم بأن هذه صور شخصية لعدم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا مما يعاب على الفن الإسلامى فإننا نجد مثلا له فى بعض الرسوم الأوربية كتلك الصورة التى رسمها جيوتو للبابا أنوسنت الثالث والقديس فرنيسس حيث لانرى فرقا فى سحن الكرادلة المختلفين ..

وتعلل كثرة وجود الرسوم الشخصية فى القرن السابع عشر على وجه الخصوص بانصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين وإغلاق المرسم الشاهانى لزيادة التكاليف الحربية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظرا لقلة التكاليف وقصر المدة التى يستغرقها المصور فى إنتاج مثل هذه الصور غير أن من جاء بعده من الشاهات شجع التصوير كنادر شاه وفتح على . .

الرسوم الشخصية فى المدرسة الهندية المغولية :

لم تنشأ هذه المدرسة إلا فى القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم متأخرا عن مثيلاتها فى إيران ، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة فى الهند قبل ذلك

التاريخ ، بل نجد ما يدل على أنها كانت معروفة فى القرن الرابع عشر ؛ إذ نجد حاكما مسلما من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها ، وهذا غير تلك الإشارات الموجودة فى الأدب الهندى القديم .

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلا فى القرن السادس عشر إلا أن الرسوم الشخصية وجدت فى أوائل عهدها ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى الامبراطور أكبر ، إذ أمر بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال مملكته وكان يجلس أمام المصورين إذ كان يرى فى هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل الخلود « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود » .

وكان جهانجير مغرما بهذه الرسوم فنجد له صورا تمثله من طفولته إلى شيخوخته ، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التى وصلت إلينا عن أى امبراطور آخر ولعل السبب فى تلك الكثرة يرجع إلى أنه كان يهدى صورته إلى رجال دولته وكان يكتب عبارات الإهداء بنفسه ، كما أمر بعمل رسوم لقواده .

وتشمل الرسوم الشخصية أباطرة من بابر مؤسس الدولة

عام ١٥٢٦ م إلى بهادر شاه آخر الأباطرة الذى توفي فى المنفى عام ١٨٦٢ م وأمراء كراجا بربال وراجامان سنغ وسيدراجا قتال وأبو الحسن قطب شاه ومادنا ووزراء كتود زمال ورجال الأدب والعلماء كأبى الفضل مؤلف أكبر نامه وعينى أكبرى وأخيه فيظى وشيخ حسين جامى وموسيقيين كتانسن الموسيقى المشهور وقواد وفقهاء وفنانين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غربية كالأب فرنسيسكو كورس اليسوعى وسيط سير توماس رو ، وقد تكون هذه الرسوم منقولة عن رسوم غربية مثل صورة اللادى رو زوج السير توماس سفير ملك انجلترا فى الهند .

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم العائلية كتلك الصورة التى تضم البيت التيمورى وقد كتب فوق كل واحد اسمه ، ولقد استخدمت هذه الظاهرة — كتابة الأسماء فوق الأشخاص بكثرة فى التصوير المغولى حتى فى الصور التى توضح بعض حفلات البلاط فنجد أسماء بعض الأشخاص مكتوبة فوق رسومهم ولقد أخذ المغول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح؛ إذ قد وصلت إلينا بعض صور إيرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها واحدة تمثل الشاه صفى وسط قواده وأمرائه وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصا من أربعة وثلاثين ، كما نجد صورة أخرى

لفتح على شاه وهو يصيد ، وقد كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص . . ويصف جهانجير فى مذكراته إحدى هذه الرسوم وكانت قد أرسلت إليه من إيران وهى « لقتال صاحب قران تيمور لطقطمش خان وأبحاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حظ عظيم فى اشتراكهم فى هذا القتال ، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه » بل إننا نجد هذا الأسلوب فى سلطانية من الخزف سبق الكلام عنها .

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماما اسم المنمنم «miniature» وهو رسم الأشخاص فى الجوهرات إذ كان رجال البلاط فى عهد جهانجير يعلقون بجوهرات فى مقدمة العمائم تحوى رسومه وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور ، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم فى المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة فى ملبسهم ومظهرهم فلما حلق أكبر لحيته أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانجير عادة لبس الحلقان فى الآذان عام ١٦١٤ م تبعه رجال البلاط .

ويندر وجود رسوم الأطفال ، وتوجد واحدة منها فى مجموعة هاملتون محفوظة فى برلين ويرى مارتن أن أحـــدا لا يستطيع

أن يمثل الطفولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندى .

وبما يشيع فى التصوير الهندى رسوم الفرسان الممتطين صهوات الجياد ، ولا نجد هذا إلا قليلا فى إيران ، والتى يظن أنها منقولة عن رسوم صينية فى حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عمليا فى التصوير الإيرانى وأنها هندية صميمة ، ويؤكد مارتن أنها منقولة عن أوربا مع ملاحظة الأسلوب الشرقى القديم وهو رسم الحاكم بمقياس أكبر من رسوم الأشخاص فنجد رسوم أباطرة وأمراء يرتدون ملابس فخمة ومعهم الحراب والدروع .

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائما وخاصة رسوم الامبراطورات التى هى فى الغالب من خيال الفنان ، أما رسوم النساء العاديات فيحتمل أنها عن الطبيعة ، وفى ذلك يقول شخص إيطالى عاش فى الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب : «لم أحضر معى صورة لملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم .. وإذا كان شخص رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها ، فهى فقط شبيهة المحظيات والراقصات والتى رسمت من مخيلة الفنان . . ومما هو جدير بالذكر فى صدد هذا القول ما يعرف من أن جهانجير قد صحب يومازوجه فى رحلة صيد ، وقد اشتركت معه فى الصيد وهى من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية .

وكما حدث فى إيران فى أواخر القرن ١٦ و ١٧ م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لعامة الشعب ، كذلك حدث فى الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذى يمكن اتخاذ عهده فاصلا بين مرحلتين : الأولى : — يمكن أن نطلق عليها مرحلة أرستقراطية ، إذ كان الفن يعتمد كثيراً على رجال البلاط . . والثانية : — يمكن أن تسمى بالمرحلة الشعبية ، إذ كثر طلب الشعب لهذه الرسوم ، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة والأمراء ، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدته للفنانين فالتجأوا إلى الشعب ، ولكى يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المخرمة للنسخ فاضمحل الفن .

وقد نبغ عدد من الفنانين فى رسم الصور الشخصية بعضهم هندى الأصل مثل بشنداس الذى يقول عنه جهانجير « بأنه لايجارى فى رسم الشبه » والذى يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس إذ سافر ضمن بعثة أوفدت من الهند إلى إيران ، وكذلك يظن أنه هو الذى رسم صوراً كثيرة من رجال إيران الموجودة ضمن مجموعة الصور المغولية أو على الأقل نقلت هذه الصور عن أصول من عمله هو .

وبعضهم إيرانى الأصل كالمصور عبد الصمد الشيرازى الذى امتاز فى رسم الصور الشخصية (وسماه أكبر « شيرين قلم » كما قام بتعليم الامبراطور التصوير فى مدينة كابل) ونير هاشم ، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان . .

والملاحظ أن الرسوم الشخصية فى الهند على قدر كبير من الاتقان إذا ما قيست بمثيلتها فى إيران ، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهنود إلى هذا الحد فى حين لم يصل أساتذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجه من الإتقان ؟ .

هناك عدة أسباب نعتقد أنها ساعدت على هذا التفوق ، ولعل أولها أهمية ما سبق أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، بل كان الواحد منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقه ، ومن هذه الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء فى حاشيتهم ، وهذا طبعاً يساعد الفنان على الدراسة ، ويذكر جهانجير فى مذكراته أنه خرج مرة لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجسم وقد يكون للبلاغه الأدبية التى اتصف بها أكبر وجهانجير فى وصفهما للأشخاص علاقه بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيق الملاحظة فى وصف الأشخاص ، وطبعاً مادام هذا شأنهما

فلن يقبلا رسوما ولن يوافقا على صور لاتعبر ولا تكون صادقة النقل لصاحبها .

وأخيراً فإن هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية كانت معروفة فى الهند كتلك التى كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكى تعيدهم إلى الحياة من جديد . . ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت معروفة أيضاً فى إيران فى العهد الساسانى كتلك المخطوطات التى رآها المسعودى وبها صور تمثل الأكاسرة عند وفاتهم ، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج فوق رؤوسهم ، كما أن مؤلف كتاب مجمل التواريخ (١١٨٦ م) يتحـــدث عن وجود مخطوط به صور شخصية للأكاسرة منذ زمن أردشير إلى نهاية الأسرة ، ومع ذلك فلم يصلنا شىء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم على مقدر الإيرانيين فى العهد الساسانى من حيث النجاح أو عدمه فى مثل هذه الرسوم . . أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين فى مثل هذه الرسوم .

وقبل أن ننتقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية فى تركيا يحسن أن نذكر شيئا عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شىء من التسامح ؛ وتلك هى رسوم الحيوانات

والنباتات وأعنى تلك الرسوم المستقلة التى تظهر حيوانا معينا أو نباتا بالذات .

ولقد نبغ الفنانون الهنود فى هذا الضرب من التصوير نبوغا يفوق الوصف ، فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الإتقان سواء فى رسم النباتات وتفاصيلها أو الحيوانات وحركاتها . . ونستطيع أن نعتبر عصر جهانجير عصرا ذهبيا فى هذا النوع من التصوير ؛ لأنه كان مغرما بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يرسمون له النادر من الطير . . ويرى براون أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد الصفوى فى إيران . . حقا إن رسوم الحيوانات فى التصوير الإيرانى ابتداء من عصر بهزاد متقنة أيضا ، بل لقد وفق بعض المصورين فى التعبير عن حركاتها ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين الهنود ، كما أنهم لم يتركوا لنا رسوما مستقلة كالرسوم الهندية المغولية ولقد نبغ فى رسم الحيوانات والطيور منصور الذى يسمى « بنادر العصر» وأبو الحسن « نادر الزمان » ومراد ، ومانوهار ، كما نبغ منصور فى رسم الزهور أيضا .

الرسوم الشخصية التركية :

كما ساهم الإيرانيون فى تأسيس المدرسة المغولية ، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل فى تأسيس المدرسة التركية ، إذ كان

السلاطين العثمانيون يحرصون على استدعاء الفنانين الإيرانيين إلى بلاطهم ، ولم ينقطع استدعاؤهم لهم منذ القرن السادس عشر .

ولقد طرق فنانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية ، ويقال إن رســـوم السلاطين العثمانيين ابتداءمن سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد القصور وأنها كانت تنقل منه لإخفائها ، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وأن ذلك كان محـــافظة على الشعور الدينى ، ويقال أيضا : إن الصدر الأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه فى غرفة سرية خوفا من الاضطهاد .

ولقد كان لهذا الأثر الدينى ولغيره من العوامل الأخرى أثره فى قلة ما وصل إلينا من إنتاج المدرسة التركية ، ومع ذلك فلقد وصلت إلينا رسوم شخصيات تركية منها رسوم للسلاطين ، كمحمد الثانى ، وسليم الأول ، وسليم الثانى ، ومراد الرابع ، ومنها صور لأدباء مثل لعلين قباوهو محدث شعبى .

كما وصلت إلينا بعض رسوم لأشخاص أوربيين نقلا عن رسوم أوربية كصورة فرنسوا الأول وشارل الخامس من عمل حيدر بك مصور البلاط فى عصر سليمان ، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة .

كما نجد رسوما لأتراك من عمل فنانين أجانب كصورة محمد الثانى من عمل جنتيلى بللينى وهى محفوظة بالمتحف الأهلى بلندن ، وأخرى لأمير تركى محفوظة فى متحف جاردنر ببوسطن وثالثة لسيدة هى فاطمة سلطانة بنت السلطان عبد المجيد من عمل المصور Ruben manasse عام ١٨٥٠ م ، ونقش حائطى للسلطان جم .

ولكن مثل هذه الرسوم خارجه عن نطاق التصوير الإسلامى ، غير أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة ، إذ نستطيع بوساطتها أن نتوصل إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين .

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوبا جديدا فى رسوم الصور الشخصية وهو رسم السلاطين داخل دوائر صغيرة يجمعها أحيانا درج وتسمى باسم « سبحة الأخبار » ، ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن السادس عشر ، وهى من اختراع شخص يدعى شريف شافعى ، وكان الغرض منها توضيح شجرة النسب السلطانية ، وتبدأ غالبا برسم سيدنا آدم ويلاحظ أنه من الصعب وجوده صورة حقيقية للسلاطين قبل السلطان محمد الثانى .

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها

رسوم السلاطين العثمانيين وهى رســـوم متأثرة بالأسلوب الأوروبى .

* * *

ولقد اتبعت المدرسة الهندية المغولية أسلوبا لم نجد له مثيلا فى التصوير الإسلامى وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملا والجسم محددا فقط ، وهذا الأسلوب فى التصوير من أبدع ما أنتجته مخيلة الفنان الهندى .

ولقد فضل الفنانون الهنود اتباع الأسلوب الجانبى ، ويندر أن نجد الأسلوب الذى يرسم الوجه بحيث يظهر ثلاثة أرباعه ، ذلك الأسلوب الذى كان مفضلا فى المدرسة الإيرانية والمدرسة التركية ، ولقد وجد هذا الأسلوب الجانبى منذ نهاية القرن السادس عشر متأثرا بالأسلوب الصينى ، مع أن الصور الجانبية لم تنتشر فى الصين إلا منذ القرن الخامس عشر .

وقبل أن نختم الموضوع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة . وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوما مجسمة لا تظهر التعبير النفسانى ، بل لقد أفلح بعض الفنانين فى إنتاج رسوم لا تقل عن الرســـوم الغربية فى أى مظهر من مظاهرها ، وعلى الخصوص فنانو المدرسة الهندية المغولية .

ومما يصح أن يدخل تحت نطاق الصور الشخصية تلك

الرسوم التى كانت تضرب على المسكوكات . ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هى المنسوبة إلى عمر ابن الخطاب فيقول المقريزى : « وضرب عمر الدراهم على نقش الكسرويه وشكلها بأعيانها ، ثم انـّه زاد فى بعضها « الحمد لله » ، وفى بعضها « رسول الله » ، وعلى آخر « لا إله إلا الله وحده » ، وعلى آخر « عمر » ، والصورة صورة الملك لا صورة عمر .

ويلى هذه الدراهم الدنانير التى ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً ، ويقول المقريزى إنّ هذا الشخص هو معاوية ، وأخرى لعبد الملك بن مروان يحمل سيفاً ، وثالثة للمتوكل العباسى نجد رسماً لشخص على أحد وجهى الدينار ورجلا يقود جملا على الوجه الآخر وأخرى للمقتدر ، والمطيع لله ، والراضى من آل عباس ، كما ضربت سكة لصلاح الدين ولسيف الدولة . وبجكم . . .

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية ، بل كانت رسوما رمزية ليس إلا ، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر ، وجهانجير المغولى تعتبر رسوما شخصية حقة ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى تقليد المصور عبد الصمد ديوان الضرب وهو الذى اشتهر فى رسم الصور الشخصية .. ..

خاتمة

هذه هى قصة التصوير الإسلامى تحدثنا خلالها عن نشأته ومدارسه المختلفة وبعض صفاته ومميزاته، وقد حرصنا أثناء عرضنا هذا ألا نتعرض للتفاصيل الدقيقة التى لا تهم إلا المتخصصين فلم نتكلم مثلا عن المراكز الفنية المختلفة لكل مدرسة من المدارس الرئيسية للتصوير الإسلامى والفوارق بين كل مركز وآخر أو الحديث عن المخطوطات المختلفة التى أنتجتها هذه المراكز فى مختلف عهودها ومميزات كل مخطوط عن الآخر .

وقد لاحظنا أن المصورين من العرب والمسلمين اعتمدوا فى أول الأمر على التصوير الذى كان قائماً فى أقطار الإمبراطورية الإسلامية وقت فتح هذه الأقطار، وشاهدنا كيف أنهم استطاعوا أن يوجدوا لأنفسهم أسلوبا خاصا بهم وطرازا فريدا نسب إليهم وألمحنا بمميزات هذا الطراز بصفة عامة .

وما امتاز به التصوير الإسلامى من حيث عدم احترام قواعد المنظور والتسطيح أمر لا يعيبه بأى حال من الأحوال لأن التصوير الإسلامى لم يكن فى الواقع إلا مرحلة من مراحل

تطور الفنون ومن الخطأ الفاحش أن تطبق على هذه المرحلة قواعد وتمثل مراحل أخرى لا تمت إلى هذه المرحلة بصلة ولم تكن معروفة فى عهدها .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا فى هذه الخاتمة هو أن الفنان المسلم استطاع أن يرد بعض ما عليه من دين للحضارات السابقة فأثر فى الفنون التى عاصرته والتى لحقته،فأخذ الفنانون البيزنطيون والأوربيون عنه بعض أساليبه فى التعبير وبعض طرائقه فى رسم بعض وحدات المناظر بل إنه ساهم أكثر من ذلك فى حل بعض المشكلات التى كانت تعترض المصورين بأسلوب جديد لم يسبق إليه . وكذلك لم تكن المقدرة الفنية تنقص المصورين المسلمين ، وقد شهد لهم بذلك الأساتذة الأجانب وأشادوا ببعض رسومهم وقارنوها بإنتاج مشاهير الغربيين .



المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها الآن

١ — الثقافة العربية اسبق من ثقافة اليونان والعبريين	للأستاذ عباس محمود العقاد
٢ — الإشتراكية والشيوعية	للاستاذ على ادهم
٣ — الظاهر بيبرس فى القصص الشعبي	للدكتور عبد الحميد يونس
٤ — قصة التطور	للدكتو أنور عبد العليم
٥ — طب وسحر	للدكتور پول غليونجى
٦ — فجر القصة	للاستاذ يحيى حقى
٧ — الشرق الفنان	للدكتور زكى نجيب محمود
٨ — رمضان	للأستاذ حسن عبد الوهاب
٩ — اعلام الصحابة	للأستاذ محمد خالد
١٠ — الشرق والإسلام	للأستاذ عبد الرحمن صدقى
١١ — المريخ	للدكتور جمال الدين والدكتور محمود خيرى
١٢ — فن الشعر	للدكتور محمد مندور

١٣ — الاقتصاد السياسى ... ... للاستاذ أحمد محمد عبد الخالق

١٤ — الصحافة المصرية ... ... للدكتور عبد اللطيف حمزه

١٥ — التخطيط القومى ... ... للدكتور إبراهيم حلمى عبد الرحمن

١٦ — اتحادنا فلسفة خلقية ... للدكتور ثروت عكاشة

١٧ — اشتراكية بلدنا ... ... للأستاذ عبد المنعم الصاوى

١٨ — طريق الغد ... ... للأستاذ حسن عباس زكى

١٩ — التشريع الإسلامى وأثره فى الفقه الغربى } للدكتور محمد يوسف موسى

٢٠ — العبقرية فى الفن ... ... للدكتور مصطفى سويف

٢١ — قصة الأرض في إقليم مصر للأستاذ محمد صبيح

٢٢ — قصة الذرة ... ... للدكتور إسماعيل بسيونى هزاع

٢٣ — صلاح الدين الأيوبى بين شعراء عصره وكتابه } للدكتور أحمد احمد بدوى

٢٤ — الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى للدكتور محمد مصطفى حلمى

٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب... للدكتور إمام إبراهيم أحمد

٢٦ — صراع البترول فى العالم العربى للدكتور احمد سويلم العمرى

٢٧ — القومية العربية ... ... للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

٢٨ — القانون والحياة ... ... للدكتور عبد الفتاح عبد الباقى

٢٩ — قضية كينيا ... ... للدكتور عبد العزيز كامل

٣٠ — الثورة العرابية ... ... للدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى

٣١ — فنون التصوير المعاصرة للأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

٣٢ — الرسول فى بيته ... ... للأستاذ عبد الوهاب حمودة

٣٣ — اعلام الصحابة (المجاهدون) للأستاذ محمد خالد

٣٤ — الفنون الشعبية ... ... للاستاذ رشدى صالح
٣٥ — إخناتون ... ... للدكتور عبد المنعم أبو بكر
٣٦ — الذرة فى خدمة الزراعة ... ... للدكتور محمود يوسف الشواربى
٣٧ — الفضاء الكونى ... ... للدكتور محمد جمال الدين الفندى
٣٨ — طاغور شاعر الحب والسلام... للدكتور شكرى محمد عياد
٣٩ — قضية الجلاء عن مصر ... للدكتور عبد العزيز رفاعى
٤٠ — الخضراوات وقيمتها الغذائية والطبية للدكتور عز الدين فراج
٤١ — العدالة الاجتماعية ... ... للأستاذ المستشار عبد الرحمن نصير
٤٢ — السينما والمجتمع ... ... للأستاذ محمد حلمى سليمان
٤٣ — العرب والحضارة الأوربية ... للأستاذ محمد مفيد الشوباشى
٤٤ — الأسرة فى المجتمع المصرى القديم للدكتور عبد العزيز صالح
٤٥ — صراع على أرض الميعاد ... للأستاذ محمد عطا
٤٦ — روّاد الوعى الإنسانى... ... للدكتور عثمان امين
٤٧ — من الذرة إلى الطاقة ... ... للدكتور جمال الدين نوح
٤٨ — أضواء على قاع البحر ... ... للدكتور انور عبد العليم
٤٩ — الأزياء الشعبية ... ... للأستاذ سعد الخادم
٥٠ — حركات التسلل ضد القومية العربية للدكتور إبراهيم أحمد العدوى
٥١ — الفلك والحياة ... ... للدكتور عبد الحميد سماحة والدكتور عدلى سلامة
٥٢ — نظرات فى أدبنا المعاصر... ... للدكتور زكى المحاسنى
٥٣ — النيل الخالد ... ... للدكتور محمد محمود الصياد
٥٤ — قصة التفسير... ... ... لفضيلة الشيخ أحمد الشرباصى
٥٥ — القرآن وعلم النفس ... ... للأستاذ عبد الوهاب حموده

الثمن قرشان فقط